
Buchbinderei u. Papierhandlung
von
Adalbert Hochhausen
Jena
Lutherplatz No. 6

Inhalt

VI. Noten am Rande

VII. Kreuz und Quer

VIII. Besprechungen

IX. Briefkasten

X. Bilder im Text

XI. Musikbeilagen

XII. Verlagsnachrichten

XIII. Zeitschriftenrundschau

XIV. Verschiedenes

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 1

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 7. Jan. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Josef Liebeskind und seine Musikbibliothek

Von **Dr. Max Unger**

Die Musikbibliotheken sind für den Musikwissenschafter und glücklicherweise auch für so manchen praktischen Musiker das tägliche Brot. Um so unangenehmer hat er es leider nur allzu oft zu empfinden, daß ihre Benutzung oft mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, als da sind: weite Entfernung vom Wohnplatz des Benutzers, Fehlen brauchbarer und vor allem gedruckter Kataloge, manchmal auch der mangelhafte Zustand und sogar vollständige oder teilweise Unzugänglichkeit selbst öffentlicher Sammlungen — beispielsweise war es zu G. Wustmanns Zeiten fast eine Gnade, bestimmte Werke im Lesesaal der Leipziger Stadtbibliothek einsehen zu dürfen —, ganz zu schweigen von der beträchtlichen Anzahl musikalischer Privatsammlungen, die vielen Musikbeflissenen größtenteils überhaupt nicht bekannt sind und deren Benutzung natürlich ohne weiteres in der Macht und der Zuvorkommenheit des Besitzers liegt. Der ferner Stehende erhält in diese Privatbibliotheken, wenn überhaupt, gewöhnlich erst dann Einblick, wenn der Eigentümer gestorben ist und ein Versteigerungskatalog seine Schätze zusammenfaßt. Nur die wenigsten Sammlungen sind bloß um der Sache willen schon vorher in gedruckten Verzeichnissen vereinigt. Darüber hilft oft und könnte noch viel öfter ein Zeitschriftenaufsatz hinweghelfen, der über die selteneren und seltensten Stücke kurz, aber möglichst erschöpfend Auskunft gewährt, besonders natürlich dann, wenn es sich um reichhaltigere und wertvollere Bibliotheken handelt. Nichts mehr und nichts weniger bezwecken auch die folgenden Zeilen, die über die ansehnliche und wertvolle Musiksammlung von Josef Liebeskind in Leipzig Auskunft geben sollen. Da aber der Eigentümer von Beruf ein tüchtiger Musiker ist, werden auch ein paar Zeilen über ihn selbst willkommen sein.

Josef Liebeskind, geboren am 22. April 1866 in Leipzig, besuchte hier das Nicolaigymnasium und beschäftigte sich schon während der Zeit dieser allgemeinen Ausbildung mit Vorliebe mit Musik. Den ersten Unterricht erhielt er bei Robert Sipp (dem Violinlehrer Richard Wagners) und Eduard Bernsdorf. In den Jahren 1885—1889 genoß er am Leipziger Kgl. Konservatorium den Unterricht von S. Jadassohn, Carl Reinecke und Hans Sitt. Carl Reinecke war es in erster Linie, der ihn in die Schönheiten der Werke der Klassiker und Romantiker, die hinfort seine Hausgötter geblieben sind, einführte. Und diese Hausgötter waren auch für sein Schaffen seine Vorbilder. Mit welcher Liebe er an ihnen hing, zeigen seine im Druck erschienenen formgewandten und gediegenen Werke allenthalben: Op. 1 Motette: Lobe den Herrn, Op. 2 und 7 Streichquartette in E moll und C dur, Op. 3 Trio in D moll, Op. 4 Sinfonie in A moll, Op. 5 Fünf Lieder für gemischten Chor, Op. 6 Zwei Fugen für die Orgel in Fis moll und H dur, Op. 8 Drei Lieder für Männerchor, Op. 9 Sechs Lieder für eine Singstimme, Op. 10 Zwei Trinklieder für Männerchor, Op. 11 Zwei Gesänge für Frauenchor, Op. 12 Festmarsch für großes Orchester sowie — ohne Opuszahl — ein Melodram „Beethovens Büste" (dieses und Op. 9 bei Max Brockhaus, Op. 1 u. 2 bei Breitkopf & Härtel, die übrigen Werke sämtlich bei Gebrüder Reinecke in Leipzig). Außer diesen Werken hält Liebeskind noch eine ganze Anzahl in seinem Pult zurück. Meist ist es Kammermusik; davon sei besonders erwähnt ein Streichquartett, worin der Bratschenstimme aus einem bestimmten Grunde eine ganz besonders große Rolle zugedacht worden ist: der Tondichter spielt nämlich dieses Instrument in dem Streichquartett, das sich jede Woche einmal in seiner Behausung zum gemeinsamen Musizieren einfindet.

Einen besonderen Namen hat sich Liebeskind als Herausgeber alter Meisterwerke gemacht, und zwar im Gegensatz zu gewissen modernen Marktschreiern, denen es mehr auf ihre eigene furchtbar wichtige Person als auf die Sache ankommt, wirklicher Meisterwerke. Da wären in erster Linie die von ihm sorgfältig und sachgemäß herausgegebenen ausgewählten Orchesterwerke von Carl Ditters v. Dittersdorf zu nennen (zur Zentenarfeier des Todestages Dittersdorfs, 31. Oktober 1799). Die erste Abteilung enthält die sechs noch vorhandenen Sinfonien nach Ovids Metamorphosen: Bd. I Die vier Weltalter C dur, Bd. II Der Sturz Phaëtons D dur, Bd. III Verwandlung Actaeons in einen Hirsch G dur, Bd. IV Die Rettung der Andromeda durch Perseus F dur, Bd. V Verwandlung der lycischen Bauern in Frösche A dur, Bd. VI Die Versteinerung des Phineus und seiner Freunde D dur; die Sinfonien Nr. IV—VI sind erst 1898 unter handschriftlicher Musik, die sich in der Kgl. Öffentlichen Bibliothek in Dresden befand und aus Öls stammte, entdeckt worden. In der zweiten Abteilung sind eine Sinfonie in F dur (Bd. VII) und eine in Es dur (Bd. VIII), die Ouvertüre zu dem Oratorium „Esther" in F dur und eine Musique pour un petit ballet en forme d'une contre danse in D dur (Bd. IX)

und ein Divertimento „Il combattimento dell'umane Passione“ in D dur (Bd. X) eingeschlossen. Später erschien dazu als neue Folge noch ein XI. Band: Le Carnaval ou la Redoute „Grande Symphonie“ (eigentlich eine Suite). Diesen Dittersdorfiana war schon 1894 die erste Ausgabe des unvollendeten Oratoriums vorangegangen, das Joseph Haydn während seines zweiten Aufenthaltes in London (1794/95) für Lord Abingdon schreiben sollte (Haydn hat davon nur die von Liebeskind herausgegebene Baßarie und Chor mit Orchester beendet). Von dem gleichen Komponisten hat er ferner die Ouvertüre zur Oper „L'isola disabitata“ herausgegeben (1900) und von Gluck die Solokantate „I lamenti d'amore“ (für Sopran mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Baß). Bemerkenswert sind endlich noch seine Ergänzungen und Nachträge zu dem thematischen Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck (alles bei Gebrüder Reinecke, Leipzig).

Bevor wir unsere Blicke auf die reichen Speicher von Liebeskinds kostbarer Sammlung praktischer Musik werfen, sei erst einmal die zwar minder große, aber auch wohl beachtenswerte Reihe alter Musikbücher mitgeteilt — denn hier wie dort kann es sich für uns in der Hauptsache nur um ältere und seltenere Werke praktischer und theoretischer Musikliteratur handeln. Hier also das Wichtigste und Augenfälligste aus der Musikbücherei in bunter Reihe: Oeuvres complettes de Vadé (Textdichter von Gluckschen Opern) 4 Bändchen, Théatre de M. Favart ou recueil des comédies, Parodies & Opera comiques etc. 8 Bände, Oeuvres dramatiqués de M. Sedaine 4 Bände, Théatre de M. Anseaume 3 Bände (diese Werke gleichfalls zur Gluck-Forschung), Schauspiele (und Operntexte) von C. F. Bretzner, Verzeichnis der Vorstellungen auf dem Theater der Stadt Leipzig von seiner Eröffnung im August 1817 bis 1827, Repertorium des Kgl. Sächs. Hoftheaters zu Leipzig (von 1829 bis 1832), Rückblick auf das Leipziger Stadttheater von Karl Theodor Küstner, Leipzig 1830, Die Schaubühne zu Wien (5. u. 6. Band, mit dem von der Gottschedin übersetzten Lustspiel von Addisson „Das Gespenst mit der Trommel“; der Text ist von Dittersdorf 1794 und von Paesiello 1773 als Oper komponiert worden), Komische Opern von C. F. Weiße (dritter Teil mit dem Text zu Hillers Jagd und Erntekranz), Joseph Haydn und Nicolo Zingarelli von Anton Schmid, La Rameïde (anonymes Lobgedicht auf Rameau von unbekannter Hand, Petersburg 1766), Der vollkommene Kapellmeister von Mattheson, Hamburg 1739, Saggio fondamentale pratico di Contrappunto von Padre Martini, Dittersdorfs Selbstbiographie (Leipzig 1801), Sperontes' Singende Muse an der Pleiße, Abt Voglers Mannheimer Tonschule, Démonstration du Principe de l'Harmonie von J. Ph. Rameau, Paris 1750, Haydns Biographie von K. Dies, 1810, Biographische Notizen über Joseph Haydn von G. A. Griesinger. Die Erwähnung alter, auf die Leipziger Gewandhauskonzerte bezüglicher Programme, Gedichte und handschriftlicher Statuten aus dem Jahre 1743 mag diese Abteilung passend abschließen.

Ferner ist vorhanden eine ganze Reihe von alten und neuen Textbüchern zu Opern und Oratorien, wovon ebenfalls wieder nur eine Anzahl alter und seltenerer Stücke aufgeführt werden soll (wie manche dabei vermerkte Jahreszahlen zeigen, handelt es sich natürlich nicht immer um Erstdrucke). Hier die wichtigsten: L'Olimpiade von Cimarosa (London 1788), Der betrogene Kadi von Monsigny (Text von Anseaume), Der neue krumme Teufel, Haydns erste Oper (Text von J. Kurz), desselben Tondichters Philemon und Baucis (die Musik ist nur bruchstückweise auf uns gekommen, auf dem Titelblatt steht von der Hand des Komponisten: „Music von mir Jos. Haydn“), Don Juan (Dessau 1807) und Cosi fan tutte (Leipzig 1810) von Mozart, Lodoiska von Cherubini, Leonore von Paër, Alexanders Fest von Händel (in Mozartscher Bearbeitung), Paris und Helena (Textübersetzung von Joseph Kurz) von Gluck (mit Angabe der Besetzung der ersten Aufführung, kein eigentliches Buch, sondern nur eine ausführliche Szenenangabe, einziges bekanntes Exemplar), Die Schöpfung von Haydn, Das unterbrochene Opferfest von Winter, Das Weltgericht und Die Sündflut von Friedrich Schneider, Das Ende des Gerechten (Text von Friedrich Rochlitz) von J. G. Schicht, Die Schweizerfamilie (Text von Castelli) von Joseph Weigl, Gesänge aus Tiedges Urania von Fr. H. Himmel, Herr Joseph und Frau Baberl (Posse, Text von J. A. Gleich) von Wenzel Müller, Der Maskenball von Verdi, Rienzi u. a. von Wagner.

Schon aus den bisherigen Mitteilungen geht hervor, worauf Liebeskind bei der Aufspeicherung seiner Sammlungen sein Augenmerk am meisten gerichtet hat, nämlich auf die Opernkomponisten und die Sinfoniker des 18. Jahrhunderts und des beginnenden 19. Jahrhunderts. Hier stehe erst einmal die Liste der bei ihm vorhandenen hervorstechendsten Opern, Singspiele, Melodramen und Oratorien (alte Klavierauszüge und Partituren) jener Zeit[1]): „Orpheus“ von Friedrich Benda (Klavier-Auszug „im Verlag des Autors“), Georg Bendas „Medea“ (Kl.-A., 1778), „Romeo und Julie“ (Kl.-A., 2. Aufl. 1784), „Ariadne auf Naxos“ (Kl.-A., Leipzig 1778, auch in einer Partitur in alter Abschrift) und „Der Dorfjahrmarkt“ (Kl.-A., 1776), „Medea“ von Cherubini (Partitur des Verlags Imbault in Paris) sowie dessen „Lodoïska“ (bei Nadermann in Paris erschienene Partitur) und „Iphigenie in Aulis“ (handschriftlich), Dittersdorfs „Hieronymus Knicker“, „Der Schiffspatron“ (beides alte Drucke der Breitkopfschen Buchhandlung, der zweite ein ganz seltenes Stück), „Der Apotheker und der Doktor“ (Kl.-A., Wien 1787), „Das rote Käppchen“, „Der Betrug durch Aberglauben“ (handschriftliche Partituren aus dem 18. Jahrhundert) und die Oratorien „Esther“ (Partitur, Handschrift aus dem 18. Jahrhundert) und „Hiob“ (Partitur in moderner Abschrift), mehrere Messen, darunter die Krönungsmesse in C dur, und ein „Te Deum laudamus“ (Partituren in moderner Abschrift). Von dem gleichfalls stark vertretenen Gluck liegen da: Partiturenerstdrucke von der „Iphigenie in Aulis“ (mit Glucks Vorrede, bei M. le Marchand in Paris), „Paris und Helena“ (Wien, bei Giov. Tomaso de Trattnern 1770), Echo et Narcisse (Paris, bei Des Lauriers), Orpheus und Eurydice (Paris 1764, bei Duchesne), L'arbre enchantée (Paris, bei Des Lauriers) und Cythère assiégée (ebenda), ferner eine Anzahl Arien und sonstiger Opernbruchstücke in modernen Abschriften sowie die von W. Rust mit Klavierbegleitung herausgegebenen Gluckschen Arien. Von C. H. Grauns Opern liegen Klavierauszüge und Abschriften aus dem 18. Jahrhundert vor: Armida, Demofoonte, Semiramide, Angelica e Medoro, von Joh. Ad. Hasse „Piramo e Tisbe“ und Oratorien in Partituren aus dem 18. Jahrhundert.

---

[1]) „Handschriftliche Partitur“ bedeutet nur: geschriebene, noch keineswegs eigenhändige Partitur des Komponisten.

Joseph Haydn ist — immer wieder von reinen Instrumentalwerken abgesehen — vertreten mit der Oper „Orlando paladino“ (handschriftliche Partitur aus dem Jahre 1793) und der großen Orgelmesse (handschriftliche Stimmen aus dem Jahre 1801), Joh. Ad. Hiller mit den handschriftlichen Klavierauszügen aus dem 18. Jahrhundert: Die Jagd (auch in der ersten Druckausgabe 1771), Lottchen am Hofe, Die Liebe auf dem Lande; ferner mit gedruckten Klavierauszügen: Der Erntekranz (Leipzig 1772), Der lustige Schuster (Leipzig 1771), Die kleine Ährenleserin (Leipzig 1778), Der Dorfbalbier (Leipzig 1771), Lisuart und Dariolette (Leipzig 1768), und vielen anderen Opern, sowie mit der handschriftlichen Partitur aus dem 18. Jahrhundert der Kantate „Alle gute Gabe“. Gleichfalls an alte gemütliche Tage erinnert Ferdinand Kauer, von dessen vielen Opern das einstmals vielgegebene „Donauweibchen“ und „Die Sternenkönigin“ in Klavierauszügen vertreten sind. Von Rodolphe Kreutzers vielen Opern liegt vor die Buffo-Oper „Jadis et aujourd'hui“, von Friedrich Kuhlau „Die Räuberburg“. Mozarts Opern, die in alten Ausgaben (Partituren und Auszügen) vorhanden sind, seien gar nicht erst im einzelnen genannt. Mit summarischer Aufzählung müssen sich begnügen die Namen: Wenzel Müller („Alpenkönig und Menschenfeind“, Kl.-A.), J. A. Naumann (As dur-Messe, Partitur, und die Oper „Cora“, Kl.-A., 1780), Méhul (Auszüge und Partituren), Chr. G. Neefe (Heinrich und Lyda, Kl.-A.), Paër, Païsiello (alte Opernauszüge u. a.), F. A. Philidor (Ernelinde, alte gedruckte Partitur), Piccini (alte Drucke und Abschriften von Opern und Arien in Partituren), J. Fr. Reichardt (gedruckte Partitur der Oper Brenno, Berlino, presso l'autore), Vincenz Righini (Kl.-A. von „Enea nel Lazio“ und „Armida“), P. J. Riotte (Ballett „Der Berggeist“, Kl.-A.), J. H. Rolle („Der Tod Abels“, 2. Aufl., Leipzig 1778, „Abraham auf Moria“ 1785 und Simson, Oratorienauszüge), J. J. Rousseau (Le devin du village, Kl.-A.), J. Ph. Rameau (Castor et Pollux, Dardanus, Platée, Kl.-A.), Purcell (Oper „Dido und Aeneas“ und anderes), A. Salieri (Axur, Opernauszug von C. G. Neefe), J. G. Schicht (Oratorien „Das Ende des Gerechten“, Kl.-A.), Fr. Schneider (Das Weltgericht, Kl.-A.), L. Spohr (Jessonda, Partituren und Opernauszüge), Joh. Chr. Vogel (Démophon, Partitur), J. Weigl (Klavierauszüge), Chr. Ehr. Weinlig (Der Christ am Grabe Jesu, Kl.-A., 1788), Peter Winter (Opernauszüge) und J. R. Zumsteeg (Das Pfauenfest, Kl.-A.). Von den selbstverständlich vertretenen schon neueren Opernkomponisten Donizetti, C. Kreutzer, H. Marschner, Lortzing (auch Partituren), Carl Reinecke, Ambr. Thomas, Verdi (Auszüge und Partituren), Wagner und C. M. von Weber ganz abgesehen, seien besonders noch hervorgehoben die Originalpartitur der Oper Emma von Auber und die kleinen Partituren von Robert dem Teufel und Hugenotten von Meyerbeer, Cimarosas Heimlicher Ehe und Rossinis Tell (Verlag von G. Guidi, Florenz), ferner sei



Josef Liebeskind in seinem Arbeitszimmer

wenigstens hingewiesen auf die lithographierten und gestochenen Orchesterpartituren der Opern Anton Rubinsteins (Feramors, Der Turm zu Babel, Das verlorene Paradies, Moses, Nero) und die Partitur der Schumannschen Genoveva.

Über das zweite von Liebeskind mit großer Hingabe gepflegte Gebiet praktischer Musik, die Sinfonie und Ouvertürenliteratur, im weiteren Sinne überhaupt die ganze reine Instrumentalliteratur, auch hier besonders die ältere, kann hier leider nur noch kürzer als über das erste berichtet werden; wir dürfen es um so eher, als fast durchgängig die Namen wiederkehren, und deshalb mögen nur diejenigen genannt werden, die, entweder durch die Anzahl oder die Qualität der Werke, ganz besonders ins Auge fallen. Es sind: Cherubini, der unter vielem andern mit der handschriftlichen Partitur einer ungedruckten D dur-Sinfonie vertreten ist, Dittersdorf mit einer Unmenge Sinfonien, aber auch Serenaden, Quintetten, Quartetten, Konzerten für Klavier und Violine (meist moderne, auch alte Abschriften sowie Erstdrucke), Fr. Geminiani (je 6 Concertos zu sieben Stimmen Op. 2 und Op. 3, Erstdruck in Partitur, jede mit der eigenhändigen Namensunterschrift des Komponisten), Gluck (Sinfonien in moderner Abschrift und 6 Sonaten für 2 Violinen im Erstdruck), F. J. Gossec (6 Streichquartette Op. 1 in Stimmendrucken), Ad. Gyrowetz (3 Quatuors concertants Op. 4), Ant. Lolli (2 Violinkonzerte, gestochene Orchesterstimmen), Méhul (Sinfonien), G. Onslow (Kammermusik), J. Pleyel (desgl.), C. Reinecke (Streichquartette und Ouvertüren), J. Raff, J. Rheinberger, A. Rubinstein (Ouvertüren, Quartette, Trios usw.), L. Spohr, J. B. Vanhall, Ch. S. Catel (außer der gestochenen Partitur der Oper „Semiramis“ Streichquintette Op. 1 u. 2) und selbstverständlich die unsterblichen Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Schubert und Schumann, von denen die von den beiden ersten vertretenen Werke besondere Beachtung verdienen.

Von Klavierkomponisten seien genannt: Carl Czerny, Anton Diabelli, Muzio Clementi, Anton Eberl, Fr. Himmel, J. N. Hummel, Fr. Kalkbrenner, Fr. Lauska, A. A. Klengel, Fr. Kuhlau, Ferd. Ries, W. F. Riem und J. B. Vanhall, von denen fast insgesamt mehreres für ihr Instrument, zum Teil auch für andere etwas vorhanden ist. Als Vokalkomponisten begegnen uns außer den selbstverständlich vorhandenen großen Vokalklassikern und den schon früher unter den Opern- und Oratorienkomponisten Genannten hauptsächlich die folgenden: Chr. G. Neefe, J. Fr. Reichardt, C. G. Reißiger, Vincenz Righini, Fr. Rochlitz, A. Romberg, J. F. Sterkel, J. R. Zumsteeg und eine Anzahl früher wohlbekannter Engländer (Horsley, Knyvett, Crotch u. a.).

Zum größten Teile als Sammlungen wertvollen Inhalts geben sich die folgenden Stücke: Vierstimmige Motetten und Arien in Partitur von verschiedenen Komponisten, gesammelt und herausgegeben von Johann Adam Hiller (Leipzig 1779); Musikalisches Magazin für das Clavier (Leipzig 1765); Tonstücke für das Clavier von Herrn C. Ph. E. Bach und einigen andern classischen Musikern, Berlin bey Arnold Wever, gedruckt bey Joh. Gottl. Immanuel Breitkopf, Leipzig 1762; Musique des fêtes et cérémonies nationales de la révolution française..., hgg. von Const. Pierre, und endlich eine von einem französischen Adligen namens Castella de Bertena selbst (in billigen Drucken) angelegte Sammlung von Operngesängen u. a. aus der Revolutionszeit.

Von den vielen Kostbarkeiten der Liebeskindschen Bibliothek das kostbarste sind aber seine nicht eben wenigen Autographen, und zwar Musikalien wie Briefe. Von den Musikerbriefen soll in Kürze noch einmal ausführlicher die Rede sein. Die autographischen Musikstücke seien indes hier aufgezählt: Louis Berger, Etude Nr. 16; Ditters v. Dittersdorf, Drei Sonaten für Pianoforte zu 4 Händen nach den Metamorphosensymphonien Nr. 7 (Jason et la toison d'or), Nr. 9 (Ercule en dieu), Nr. 12 (Ajax et Ulysse); ders. Menuet pour le Clavecin (musikalisches Albumblatt); Gluck, I lamenti d'amore (von Liebeskind zum ersten Mal herausgegeben, s. oben); Ad. Gyrowetz, Trinklied aus dem Schauspiel Guido von Ostenthal für eine Singstimme mit Chor und Pianofortebegleitung; sechs Minuetti für Cembalo von Joseph Haydn in der Handschrift der Schwester Mozarts; Joseph Haydn, Divertimento (Nr. 106) in G dur für Baryton, Viola und Baß, Partitur; Michael Haydn, Hymnus ad laudes in festis de commune pontif. conf.: Jesu redemptor omnium, Partitur; W. A. Mozart, Acht Menuette mit Trio für Klavier (Köchel, Verz. 315 a), Skizzen zu Tänzen (2 Minuetten nebst Trios, ausgeführte Skizze als Beilage zu Nr. 5 der Neuen Zeitschrift für Musik Jahrgang 78; die Echtheit dieses Autographs steht nicht ganz fest); Sigismund Neukomm, Canon für 4 Singstimmen: „Es entschwindet die flüchtige Stunde“; Carl Reinecke, G moll-Sonate (Nr. 3) für Violoncell und Pianoforte Op. 238; Julius Röntgen, Romanze in G dur für Violine mit Pianofortebegleitung; Anton Rubinstein, Die sibirischen Jäger, Oper in einem Akt, Partitur mit russischem und von Peter Cornelius nachgetragenem deutschen Texte; Antonio Salieri, Il maestro e lo scholare, Scherzo per due violini; Robert Schumann, Acht Ritornells und Vierzeilen von Fr. Rückert als Canons für mehrstimmigen Männergesang, Partitur; ders., Verzweifle nicht im Schmerzensthal von Fr. Rückert, Religiöser Gesang für zwei Männerchöre, Partitur; ders., autographe Skizze zu dem Konzertstück für 4 Hörner mit Begleitung des Orchesters; C. M. von Weber, C dur-Sonate Op. 24 für Pianoforte.

Ersparen wir es uns, auf einen letzten Zweig der Sammlung Josef Liebeskinds — seine ziemlich beträchtliche, hauptsächlich aus alten und häufig seltenen Stichen bestehende Bildersammlung — näher einzugehen; doch sei nicht übergangen, daß ihn darin seine kunstgeübte Gemahlin Josefine geb. Rivinus tatkräftig in ihrer Weise unterstützt hat. Von ihrer Hand, die es besonders in der Pastellmalerei zu bemerkenswerter Fertigkeit gebracht hat, zieren eine Reihe wohlgelungener Kopien die eine (auf unserem Bilde nicht sichtbare) Längswand der Bibliothek. Das schönste Stück davon dürfte ein Mozart-Bild sein, dessen Original, 1770 zu Verona entstanden, früher im Salzburger Mozarteum hing und jetzt in Wiener Privatbesitz sein soll. Ihm reihen sich ferner die zeichnerisch und farbengewandt ausgeführten Kopien von kleineren Bildern von Joseph und Michael Haydn, Gluck und Dittersdorf an. Endlich wären hier die Nachbildungen der Miniaturbilder Dittersdorfs und seiner Frau, ebenfalls von der Hand Frau Liebeskinds, sowie ein kostbares Originalgemälde mittlerer Größe von Rossini, das Liebeskind in Lugano erstand, nicht zu vergessen.

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen, die leider fast allzu wenig eindringlich und allzu obenhin erscheinen werden. Die große Fülle des Stoffes brachte aber nicht allein die Unmöglichkeit für den Berichterstatter mit sich,

außer in den besonders wichtigen Fällen neben den Namen der vertretenen Komponisten auch die einzelnen vorhandenen Werke zu nennen, sondern auch trotzdem schon die Gefahr, mehr als erwünscht bloß mit statistischem Geschütz aufzufahren. Diejenigen aber, bei denen durch diese Einführung in die Sammlung der Wunsch geweckt worden sein sollte, ein oder das andere Werk persönlich sehen zu dürfen, müssen gleich von vornherein darauf hingewiesen werden, daß der Besitzer seine Schätze nicht aus der Hand gibt: Durch mehrere schlimme Erfahrungen, die er dabei machen mußte, hat er sich veranlaßt gesehen, dies als unbeugsamen Grundsatz aufzustellen.



Hamburger Brief

Von Prof. Emil Krause

Wie überall in den eng verbundenen deutschen und österreichischen Reihen steht auch die öffentliche Kunstpflege in der nordischen Metropole unter dem Zeichen der alle Gemüter erfüllenden Wohltätigkeit. Der gewaltige Weltbrand mußte unausbleiblich, zunächst auch bei uns nachteilig auf die Konzertveranstaltungen wirken. Trotz alledem ist von manchen Aufführungen zu berichten, die, geleitet von den ersten Kunstkräften und gestützt auf das Kunstinteresse der maßgebenden Kreise, sowohl künstlerisch wie pekuniär durchgreifende Erfolge zu verzeichnen haben. Der hier gebotenen Besprechung der wichtigsten Konzerte sei in Kürze vorausgeschickt, daß unsere Oper weniger unter den Wirren des Krieges zu leiden hat. Hier geht alles pekuniär aufs beste, und was das Repertoire betrifft, so erstreckt es sich bis jetzt ausschließlich auf die oft vorgeführten Werke, unter denen nach wie vor die Dramen Wagners an erster Stelle stehen. Da der auswärtigen Fachpresse seitens der Theaterdirektion bis jetzt keine Beachtung gezollt wird, muß dies allgemein gefaßte Referat genügen.

Die Philharmonie, deren erstes Konzert zum Besten des Roten Kreuzes gegeben wurde, brachte unter ihrem ständigen Dirigenten, S. v. Hausegger, ein Beethoven-, Brahms- und Wagner-Konzert, das namentlich in der Eroica und im Schicksalslied der zeitgemäßen Stimmung entsprach. Für den Chor des Schicksalsliedes hatte man den St. Michaelischor herangezogen. Das zweite Konzert begann mit der Dritten von Brahms und schloß mit Webers Oberon-Ouvertüre; zwischen beiden Werken stand Brahms Violinkonzert, in der Prinzipalstimme dargeboten von der ungarischen Geigerin Stefi Jung Geyer. Die noch jugendliche Künstlerin stand durchaus auf der Höhe ihrer gewaltigen Aufgabe. Nicht nur technisch, vielmehr auch geistig ist ihre Wiedergabe hoch einzuschätzen. Im dritten Konzert erschien der ausgezeichnete Cellist Enrico Mainardi im künstlerisch abgerundeten Vortrage des Schumannschen Konzerts. Ist auch der Ton verhältnismäßig klein, so erfreut doch die warme, von innen heraus beseelte Vortragsweise. Umschlossen wurde der Solovortrag von Schumanns Manfred-Ouvertüre und der romantischen Sinfonie von Bruckner, Tondichtungen, die der Individualität des Dirigenten besonders entsprachen und prächtig zur Geltung kamen. Das vierte Konzert, dessen solistischen Teil Frau Charles Cahier interpretierte, war durch seine Reichhaltigkeit besonders interessant. Aufs angenehmste wurde man überrascht durch Hauseggers Eintreten für Arcangelo Corelli, dessen Concerto grosso No. 8 für Streichorchester (bearbeitet von A. Schering) den tiefsten Eindruck machte, sowohl in seiner Stilreine und absoluten Schönheit als durch die einwandfreie Wiedergabe. Auch die Gluck-Vorführung, Ouvertüre, Rezitativ und Arie „Ihr Götter ew'ger Nacht“ aus Alceste wirkte erschütternd. Frau Cahiers gesangsschöne, von innen heraus belebte Wiedergabe begeisterte in hohem Grade. Einwandfrei war auch der Vortrag der Künstlerin der Wagner-Dichtungen: Im Treibhaus, Schmerzen und Träume. Das Konzert krönte die vollendete Ausführung der „Zweiten“ von Brahms.

Die neben unserer Philharmonie seit langen Jahren bestehenden Abonnementskonzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Arthur Nikisch brachten in ihren drei ersten Aufführungen bekannte Orchesterwerke von Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und Wagner, geleitet von der Tendenz, in dieser Saison keine Neuheiten vorzuführen. Eigentümlich berührte im dritten Konzert die Wahl der Sätze 1, 2 und 3 der „Neunten“ von Beethoven, ein Experiment, das v. Bülow seinerzeit schon einmal dargeboten hatte, das sich aber auch diesmal nicht als künstlerisch richtig erwies. Die Vorführung dieses Torsos litt im ersten Satze unter zu langsamem Zeitmaß, dagegen wirkte das Adagio in seiner lauteren Schönheit durch prachtvolle Dynamik. Das Scherzo erschien stellenweise zu unruhig. Von den Solisten zeichnete sich besonders Ernst v. Dohnányi, im zweiten Konzert durch sauberen Vortrag des zweiten Klavierkonzertes von Brahms, aus; es fehlte dagegen das großzügige Erfassen des gewaltigen Inhalts. Das dritte Konzert, ein Beethoven-Wagner-Abend, begeisterte das bis auf den letzten Platz gefüllte Haus durch Nikischs geniale Auffassung einiger Werke von Wagner; Referent muß jedoch bekennen, daß die Ausführung unter dem Zeichen zu großer Zurückhaltung im Zeitmaß litt.

Mit großer Freude wurde Max Fiedler bei seinem Wiedererscheinen am 19. Oktober begrüßt. In Hamburg, wo der Dirigent wie bekannt seinerzeit die höchste Ausbildung seiner direktionellen Wirksamkeit in einer langen Reihe von Konzerten gefunden, ruft sein dieswinterlicher Zyklus aufs neue wieder reiche Sympathien hervor. Der genannte Abend brachte ein Beethoven-Konzert mit der Egmont-Ouvertüre, der „Eroica“ und der C moll-Sinfonie. Fiedler steht wie jeder bedeutende Künstler bei seinen Vorträgen unter dem Einfluß momentaner Stimmung, doch, um der Wahrheit die Ehre zu geben, muß man bekennen, daß diesmal erst das Schlußwerk des Abends, die C moll-Sinfonie, durchaus der Bedeutung des Dirigenten entsprach.

Das Vereinskonzert unseres Vereins Hamburgischer Musikfreunde wurde in dieser Saison von dem in Lübeck wirkenden Wilhelm Furtwängler geleitet. Auch diese Aufführung war ein Beethoven-Konzert, das in der Vorführung des Klavierkonzerts C dur, interpretiert von Frau Frieda Kwast Hodapp, gipfelte; es ist im hohen Grade anzuerkennen, daß die Künstlerin sich einmal der Wiedergabe dieses oft nur zu Studienzwecken verwandten Werkes, das oft von den Spielvirtuosen ungerechtfertigterweise belächelt wird, zugewandt hatte. Wenn v. Bülow auf die Frage, welche der neun Sinfonien die schwächste sei, antwortete: „die erste ist nicht die schlechteste“, so darf man diesen Ausspruch auch auf das erste der fünf großen Klavierkonzerte Beethovens beziehen. Außer dem C dur-Konzert hörten wir noch die große Leonoren-Ouvertüre und die siebente Sinfonie, in einer Ausführung, die für die Routine des geschickten Dirigenten ein beredtes Zeugnis gab.

Die interessanten Sinfoniekonzerte unter José Eibenschütz, von denen bis jetzt zwei stattfanden, begannen mit einer schwungvollen Ausführung der Jubelouvertüre von Weber. Im ersten Konzert erschien Conrad Ansorge in Beethovens Es dur-Konzert und der Schubertschen Wanderer-Fantasie in der Lisztschen Bearbeitung. Der Schluß des Abends bestand in „Tod und Verklärung“ von Rich. Strauß. Im zweiten Konzert, einem Wagner-Abend, sang Henry Wormsbächer einige Lieder usw. des Dichterkomponisten, wofür ihm reicher Beifall gezollt wurde. Kurz sei noch des Städtischen Volkskonzertes in Altona gedacht, das unter Felix Woyrsch Schuberts C dur-Sinfonie, die Trauermusik aus Wagners Götterdämmerung und Liszts Préludes in gediegener Ausführung brachte. Frl. Eva Katharina Lissmann erfreute durch den seelenvollen Vortrag einiger Lieder von Strauß, Marx und Woyrsch.

Die reiche Chorpflege verzeichnete in dieser ersten Saisonhälfte manch Hervorragendes. Der Schwerpunkt fiel wieder auf die über jeder Kritik stehenden Vorträge unserer unter Rich. Barth stehenden Singakademie. Sie bestanden in Brahms' Requiem (am Bußtage) und der ersten Hälfte des Bachschen Weihnachtsoratoriums (Zur Weihnachtszeit). Allerdings hatte der zahlreiche Chor durch die zur Fahne Berufenen eine Einbuße erleiden müssen, trotzdem war das choristische Ergebnis auch diesmal wieder vorzüglich. Der Requiem-Aufführung, die unter solistischer Mitwirkung von Mientje Lauprecht van Lammen und Ludwig Wüllner stattfand, waren Präludium und Fuge Emoll von Bach (A. Sittard) und die vier ernsten Gesänge von Brahms (Ludw. Wüllner) voraufgegangen. Die Wiedergabe des Werkes für Orgel wie die der vier ernsten Gesänge war recht danach angetan, die weihevolle Stimmung für das Requiem einzuleiten. Wüllner sang herrlich. Frau Lauprecht van Lammen übertraf sich auch diesmal selbst in der seelenvollen Vertonung der trostbringenden Engelstimme: „Ihr aber habt nun Traurigkeit". Von den im Weihnachtsoratorium mitwirkenden Solisten zeichneten sich besonders Emmy Leisner und Georg A. Walter aus. Gutes gaben auch Frau Neugebauer-Ravoth und Thomas Denys.

Am 13. Oktober begannen die in vierzehntägigen Zwischenräumen stattfindenden Kirchenkonzerte unseres verdienstvollen, segensreich wirkenden „Vereins Hamburgischer Musikfreunde", geleitet von Alfred Sittard. Der Elitechor, der u. a. das sechzehnstimmige Anthem „Jakob dein verlorener Sohn kehret wieder" von Rich. Strauß brachte, entspricht durchaus einem einwandfreien, sich auf regelmäßige Studien stützenden Kunstvermögen. Wesentlich fördernd für das Gelingen der Konzerte wirkt auch die Mitwirkung der besten einheimischen Vokal- und Instrumentalsolisten, wie namentlich Sittards vortreffliches Orgelspiel. Bei alledem scheint es unbegreiflich, daß der Künstler für einen seiner Solovorträge das endlos ausgedehnte Variationenwerk Liszts über den Basso continuo der Bachschen Kantate „Weinen, Klagen" gewählt hatte. Wer die klassische Tonkunst von ihren Grundpfeilern an so vollständig beherrscht, dürfte von derartigen Abwegen fernbleiben.

Die Cäcilia (J. Spengel) hatte für ihr erstes, zum Besten der Kriegshilfe veranstaltetes Abonnementskonzert ein ebenso interessantes wie zeitgemäßes Programm aus Chorwerken von Händel, Bach, Brahms, Mendelssohn, Schumann, Grädener und Beethoven, unterbrochen durch die nie vorher gehörten Orchestervariationen über „Ein feste Burg" von Carl Reinecke gewählt, das dankbare Aufnahme fand. Die interessanten Variationen wurden vortrefflich ausgeführt, wogegen einige der Chorvorträge diesmal nicht zur vollen Geltung kamen. Als Solisten wirkten mit bestem Erfolge Frl. Lotte Leonhard, Anna Hardt, Henry Wormsbächer, Oscar Seelig. Mustergültig bewährte sich Alfred Kleinpaul.

Der sich reicher Pflege erfreuende Männergesang erwies sich in diesen ersten Saisonmonaten überaus reich und brachte zunächst ein interessantes Konzert unseres vortrefflich geschulten Lehrergesangvereins unter Dr. Goehlers sinnvoller, energischer Führung. Es war, wie die beiden Vaterländischen Abende der Vereinigten Männergesangvereine Hamburg-Altonas unter Chormeister John Julia Scheffler, sowohl in der Vortragsordnung wie in bezug auf die Kriegswohltätigkeit auf den patriotisch-kriegerischen Ton gestimmt und erzielte durchschlagenden Erfolg. Wenn man mit vollem Recht die Schulung des intelligenten Lehrergesangvereins zu betonen hat, so muß man, was die Führung der Massenchöre unter Scheffler betrifft, auch hier ein unumwundenes Lob aussprechen. Gleich Vortreffliches bot auch das Konzert des Altonaer Lehrergesangvereins unter J. Spengel. Unterstützt wurden alle Männergesangskonzerte von Solisten bester Qualität.

Unsere Kammermusik gipfelte wieder in den klangschönen, anregend wirkenden Vorträgen des Philharmonischen Streichquartetts H. Bandler, S. Wolf, J. Möller und Wilhelm Engel. Im ersten Konzert wurde das Brahmssche Horntrio von Frau Frieda Kwast Hodapp, den Herren Bandler und Döscher einwandfrei vorgeführt; im zweiten erschien Dr. Weingarten im Klavierquartett von Strauß. Mehrfach beteiligte sich auch das Bandler-Quartett mit gleicher Hingabe an Wohltätigkeitskonzerten.

Schließlich sei von weiteren Konzerten ein ernster deutscher Liederabend, gegeben von Oscar Seelig zum Besten der „Hamburger Kriegshilfe", erwähnt. Die Gesangsleistungen des hochbegabten Konzertgebers standen auf der Grundlage einer Vortragsordnung, die aus Werken von Händel, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf und M. Schillings vom Besten das Beste in mustergültiger Ausführung darboten. Auch Leo Slezak durfte bei seinem ungemein zahlreich besuchten Gesangsabend über großen Erfolg quittieren. Die phänomenale Stimme begeisterte alles.

Der Tonkünstlerverein veranstaltete wie alljährlich auch diesmal unter Leitung von Prof. Emil Krause einen interessanten Beethoven-Abend, in dem u. a. die Variationen über Mozarts „Reich mir die Hand mein Leben" für 2 Oboen und englisches Horn aus dem Jahre 1795 durch die Herren Singelmann, Berthold und Reinhardt zur Erstaufführung gelangten. Weiter beteiligten sich an der Beethoven-Feier in bekannten Werken die Damen Ida Seelig und Christiane Orth, die Herren Oscar Seelig und Max Eisenberg.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Wie schon seit einigen Jahren, so hat auch heuer wieder unsere Gesellschaft der Musikfreunde Beethovens Geburtstag — diesmal genau am Kalendertag: 16. Dezember — mit einer Aufführung seines größten Werkes, der in Wien schier abgöttisch verehrten Neunten Sinfonie gefeiert. Da alles von Kapellmeister F. Schalk aufs beste einstudiert war, sich zu dem famosen Tonkünstlerorchester (das heuer schon einmal, am 22. Oktober unter Nedbal die Riesenaufgabe glänzend gelöst hatte) im Chorfinale der vollzählige, begeistert ins Zeug gehende Singverein und ein eminent treffsicheres Soloquartett (Damen G. Foerstel, Flore Kalbeck, Herren H. Gürtler, Richard Mayr) gesellten, war die Wirkung die gewohnt überwältigende, nicht leicht in Worten wiederzugebende. Freilich empfand man diesmal gerade wie bei der nicht minder gelungenen Aufführung durch Nedbal das leider für die jetzige Zeitstimmung so gar nicht Passende der wunderbaren Chorstelle „Seid umschlungen Millionen — diesen Kuß der ganzen Welt". Wann werden sich die Millionen, die heute in furchtbarstem Kampfe um ihre Existenz ringen, je wieder brüderlich umschlingen, wie es Schiller und Beethoven vermeint?!

Selbstverständlich war auch die letzte Aufführung der „Neunten" wieder Kriegsfürsorgezwecken gewidmet, wie dies heuer mehr oder minder bei allen anderen, irgendwie bemerkenswerten Konzerten der Fall ist.

So bei dem ersten der drei Abonnementskonzerte des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde, eines jugendlichen, aber sorgfältigst disziplinierten Zöglingsorchesters, für dessen Aufführungen der tüchtige Dirigent Julius Lehnert (auch Kapellmeister an der Hofoper) immer irgendeine interessante Rarität aus früherer Zeit hervorzusuchen weiß. Im letzten Konzert eine gerade heute so sehr aktuelle Konzertouvertüre über „Heil dir im Siegerkranz" von Heinrich Marschner. Ein nicht eben bedeutendes Werk, stark an Weber und Spohr anklingend, aber immerhin durch eigenartige Kontrapunktik fesselnd: wie wenige von den Konzertbesuchern, welche die ursprüngliche englische Königsmelodie (von Carey oder John Bull), orchestriert hauptsächlich nur aus Webers Jubelouvertüre, kennen, dürften gewußt haben, daß sie auch den Komponisten des „Hans Heiling" zu einem solch patriotisch-dynastischen Gelegenheitsstück anregte?!

Prof. K. Dittrichs fein registrierte Orgelparaphrase über „Gott erhalte" — schon aus dem patriotischen Festkonzert vom 3. Oktober vorteilhaft bekannt —, Mendelsohns A moll-Sinfonie und zwei Violoncellsolostücke von A. Dvořák mit Orchester — das erste, „Waldesruhe", recht stimmungsvoll, das zweite, Rondo G moll, mit etwas vielleicht allzu populär nationaler Melodie, aber um so dankbarer für den Spieler — bildeten die übrigen Nummern des Programms. Dvořáks Rondo mußte der ausgezeichnete Solist, Prof. Buxbaum, wiederholen. Für ein Schülerorchester erstaunlich gut wurde Mendelssohns Schottische Sinfonie gespielt, ein vor 30—40 Jahren in Wien durch fast alljährliche Vorführung schier unleidlich abgenütztes Werk, das dagegen heute inmitten hypermoderner kakophoner Exzesse durch seinen edlen Wohlklang, seine Formvollendung und seine einheitlich poetische Stimmung völlig neu auflebt. Nicht zu häufige Wiederholungen dürften da freilich auch dringend zu empfehlen sein.

Allerdings sind solche überhaupt bei der prinzipiellen Ausschließung aus feindlichen Ländern stammender Musik im jetzigen Spielplan schwer zu vermeiden. So mußte Nedbal am letzten Sinfonieabend des Tonkünstlerorchesters (19. Dezember), einem sogenannten „Mitgliederkonzert" des Vereins, auf Schuberts große „Siebente" in C dur zurückkommen, die wir heuer schon mit schönster Wirkung im Konzertverein von F. Löwe gehört. Es wäre schwer, einer der beiden Aufführungen den Vorzug zu geben, obgleich Nedbal freilich sein angeborenes feuriges Temperament und die bessere Akustik des Musikvereinssaales für sich hatte. Sonst brachte Nedbal an diesem Abend noch Beethovens selten zu hörende, edel mozartisierende italienische Konzertarie „Ah perfido" (schon 1796 auf einer Reise in Prag komponiert) mit Frau Lili Ulinowsky als technisch wie geistig und auch an Stimmkraft ganz entsprechendem Solosopran, Mendelssohns neuerdings gar zu häufig vor dem Publikum erscheinendes Violinkonzert, solistisch von dem berühmten „tschechischen Joachim" Professor Franz Ondriček noch immer vortrefflich ausgeführt, ohne freilich seine glanzvollere Leistung eben damit in früheren Jahren vergessen machen zu können, endlich die zuletzt in einem philharmonischen Konzerte 1892 — lang, lang ist's her! — von H. Richter aufgeführte Ouvertüre des tschechischen Nationalkomponisten Z. Fibich zum Urchlichyschen Lustspiel „Eine Nacht auf Karlstein", ein kräftiges Charakterstück, das seine kernigen Gedanken nur zu weit ausspinnt und zur vollen Wirkung programmatischer Erläuterung der szenischen Anspielungen bedürfte. Es ging diesmal ziemlich spurlos vorüber.

Am 20. Dezember mittags folgte im Musikvereinssaal das erste satzungsgemäße Konzert des Wiener Männergesangvereins, pietätvoll als Gedächtnisfeier für den jüngst verstorbenen Ehrenchormeister des Vereins Eduard Kremser veranstaltet. Es brachte daher ausschließlich Kompositionen des Verewigten, der durch lange Jahre den Verein im In- und Ausland zu seinen glänzendsten Siegen geführt. Die sechs, von Kremser so überaus glücklich bearbeiteten altniederländischen Gesänge, in der Wirkung nie versagend, standen zu Anfang. Sie wurden vom Hofkapellmeister K. Luze dirigiert, der hierauf auch auf dem Klavier drei stimmungsvolle, von der Hofopernsängerin Frau Elizza ungemein hübsch vorgetragene Lieder begleitete. Die treffliche Doppelleistung fand lebhaften Beifall, der sich bei den zuletzt gesungenen Chornummern (von V. Keldorfer dirigiert) — mit und ohne Orchester — teilweise noch steigerte und zugleich das reiche Talent des auf der Höhe seines Ruhmes dahin geschiedenen liebenswürdigen Kleinmeisters erkennen ließ, der wie wenige — produktiv und reproduktiv — aus dem Männerchor die ihm spezifisch verliehenen eigenartigen Reize herauszuholen wußte. Übrigens bezeugten die glänzenden Chorleistungen bei dieser Festfeier, daß auch die oben genannten Dirigenten des „Wiener Männergesangvereins" den letzteren auf jener künstlerischen Höhe zu erhalten verstehen, auf welche sie ihr unvergeßlicher Vorgänger erhoben hatte.

Rundschau

Oper

Barmen Das Barmer Stadttheater bietet wöchentlich je zwei Volkskunstabende als Ersatz für den aus finanziellen Gründen bislang unterbliebenen regelmäßigen Betrieb. Einer dieser Volkskunstabende war R. Wagner gewidmet. Als musikalisch gut ausgerüsteter und ausgebildeter Tenorist stellte sich Bruno Nicolini in der Gralserzählung, Romfahrt u. a. vor. Anerkennung fand Th. Wehrhardts kraftvoller Bariton in der Holländer-Arie „Die Frist ist um!" — Dr. R. Picks wohlgepflegter Baß erregte in der Titelpartie des „Waffenschmiedes" Aufmerksamkeit. Ausgezeichnet war Olga Blumenthal als Jungfer Irmentraut. Bruno Plothow führte den Dirigentenstab gewandt und umsichtig. Großes Interesse fand der „Bergische und rheinische Komponistenabend". Ramrath, Straesser, J. Menzen kamen mit zahlreichen, bei Tischer & Jagenberg-Köln erschienenen Werken vorteilhaft zu Gehör, von denen namentlich die folgenden allgemeine Verbreitung verdienen: Fis moll-Quintett von Straesser (für Klavier und Streichquartett), Fresken von F. M. Anton (von Frau Saatweber-Schlieper fesselnd gespielt), das Matrosenlied von Löns (vor Reims gefallen), komponiert von Ramrath, das von volkstümlicher Sangbarkeit ist und bald seinen Weg finden wird.

H. Oehlerking

Elberfeld Die Einrichtung, nach welcher unser Stadttheater wöchentlich viermal zu ermäßigten Preisen spielt, hat sich bisher in jeder Hinsicht gut bewährt. Nicht nur sind die Vorstellungen durchweg gut besucht, die Aufführungen können in weit größerer Ruhe und Gründlichkeit vorbereitet werden. Insbesondere tritt dieser Vorteil bei den Darbietungen des Chores angenehm in die Erscheinung. Von Anfang November bis Mitte Dezember brachte der Spielplan 9 Opern, die Operette fehlte hingegen ganz. Neben Lohengrin und Tannhäuser waren neu einstudiert: Freischütz, Undine, Tiefland, Trompeter, Troubadour, Aida, Schmuck der Madonna. Hervorragende Leistungen waren Zilkens Trompeter, Schuberts Freiherr (im selben Stück), H. Hornemanns Marie, P. Niels Konradin sowie K. Baums Gennaro (Schmuck der Madonna).

H. Oehlerking

Stuttgart Trotz der wachsenden Schwierigkeit, den gewohnten Spielplan einzuhalten, gelingt es doch, der den Theaterbetrieb gefährdenden Umstände Herr zu werden. Verzögerung einer Verwandlung, Einschalten einer Aktpause im Holländer u. dergl., Dinge, die infolge Einberufung eines großen Teils des technischen Personals nötig werden, nimmt man gerne als unvermeidlich hin, hat man dabei doch allen Anlaß, über die teilweise vorzügliche Aufführung der Hauptwerke der Opernliteratur sich zu freuen. Selbst eine zyklische Aufführung des Ring des Nibelungen ist jetzt möglich, obwohl diese hauptsächlich in bezug auf die zahlenmäßige Besetzung des Orchesters große Ansprüche erhebt. Den Ring dirigiert diesmal Hofkapellmeister Erich Band, als Wotan tritt erstmals Karl Leydström auf, ein Sänger, der tüchtige Eigenschaften zeigt, es aber doch nicht dazu bringt, seine unmittelbaren Vorgänger vergessen zu lassen. Holländer, Meistersinger und Tannhäuser erschienen bereits mehrere Male, ebenso Lohngrin, und damit auch dem Geiste nach einer anderen Seite hin Anregung gegeben wird, kommt Strauß mit dem Rosenkavalier dazwischen zu Worte und darf auch der Räuberheld Fra Diavolo, dieser liebenswürdig gezeichnete Mischcharakter von Spitzbuben und Kavalier, in der erwähnten und erwählten Gesellschaft teilnehmen.

Auch eine örtliche Erstaufführung hatten wir. Humperdincks „Die Marketenderin" fand hübsch ausgestattet und gut besetzt die erste Wiedergabe an unserer Bühne unter der verantwortlichen Spielleitung Gerhäusers und der Direktion

Paul Drachs. Kaum nötig zu sagen, daß alles, was in dem Werkchen auf unsere Zeit gedeutet werden konnte, lebhaften Widerhall beim Publikum fand, aber in rein künstlerischer Beziehung war es doch nur ein bescheidener Erfolg. Bei der unleugbaren Sparsamkeit, mit der Textverfasser und Komponist bei der Verwertung ihrer Gedanken vorgehen, kommt es eben zu keinem Höhepunkt und zu keiner eigentlich kräftigen Szene oder Nummer. Für ein echt vaterländisches Stück fehlt der frische, kräftige Zug, für ein heiteres Spiel eine kunstreich herbeigeführte Entwicklung und ein feiner Dialog; doch ist im einzelnen manch gefällig Erdachtes und Wohlklingendes in der Marketenderin zu treffen. Wirkungsvoll ist der Kriegergesang „Morgenrot", leider aber hat Humperdinck gerade diejenige musikalische Lesart des Volksliedes gewählt, die entschieden die schwächere ist und von der auch der genaue Kenner des süddeutschen Volksliedes, Friedrich Silcher, ausdrücklich bemerkt, daß sie die schöne Melodie „verunstaltet".[1]) Man sollte auch an dem von Wilhelm Hauff überlieferten und erweiterten Gedicht keine auch noch so geringfügige Änderung anbringen oder davon Gebrauch machen, vielmehr die Rettung und Erhaltung eines solch echten Volksgesanges sich angelegen sein lassen. „Heute durch die Brust geschossen, morgen in das kühle Grab" ist das nicht wehmütiger und dichterischer als das schwächere „morgen in ein kühles Grab"? Und noch etwas, was freilich nur beim Lesen auffallen kann. „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod?" so singt der Dichter. In diesem Fragezeichen liegt es, das geheime Ahnen, die Frage an das Schicksal, man lasse es weg, wie es sehr oft geschieht, und die Worte verlieren den verborgensten Reiz.

Alexander Eisenmann

Konzerte

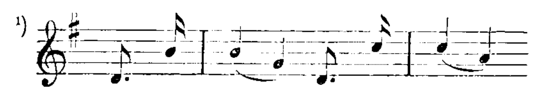
Berlin Im zweiten Konzert notleidender Berliner Künstlerinnen brachte Fritz Rückward zwei Akte aus Mozarts Idomeneo in der Neubearbeitung von Ernst Lewicki in Dresden zur Aufführung. Sie besteht laut des Programmbuches hauptsächlich in der Einrichtung einer Baßpartie, Befreiung der Hauptarie des Idomeneus von veralteten Koloraturen sowie Kürzung der überreichlich ausgedehnten Secco-Rezitative und bezweckt, die Oper wieder bühnenlebensfähig zu machen. Wie diese Bearbeitung sich auf dem Theater ausnehmen wird, ist nach der Aufführung im Konzertsaale nicht zu entscheiden. Letztere war in mancher Beziehung unvollständig. Als Hauptmangel ist das Fehlen des durch das Klavier ersetzten Orchesters zu bezeichnen. Bei aller Anerkennung ehrlichen Bemühens von Chor und Solisten blieben auch hier manche Wünsche offen. Stimmlich ragte Herr Mensing hervor, auch Rose Walter bot Gutes. Das Konzert wurde mit S. Bachs Motette „Jesu meine Freude" eingeleitet.

Künstlerisch erfolgreich gestaltete sich der Klavierabend von Richard Rößler. Seine ernste, wahrhafte Art zu musizieren findet beim gleichgestimmten Hörer Widerhall. Unter Mitwirkung von Dora Rößler gelangten Brahms' Variationen über den Choral St. Antoni für zwei Klaviere zu ausgezeichneter Wiedergabe.

K. Schurzmann

Chemnitz Natürlich hat unter der Ungunst der Verhältnisse auch das Konzertleben stark gelitten. Nur die Sinfoniekonzerte der städtischen Kapelle finden regelmäßig statt, sonst sind außer einigen wenigen andern Veranstaltungen noch eine Reihe von Wohltätigkeitskonzerten mit Rednern, lebenden Bildern und andern der Zeit angepaßten Einlagen gegeben worden. Die nur der Wohltätigkeit gewidmeten Konzerte übergehe ich. Die städtische Kapelle hat bis jetzt fünf Sinfoniekonzerte veranstaltet. Das erste enthielt die Eroica, die Hunnenschlacht und Tod und Verklärung, sowie eine Orgelfantasie über das alte Lutherlied Ein feste Burg. Trotz aller Virtuosität, mit der Herr Hoyer das Stück spielte, vermochte er doch keine Wirkung zu erzielen. Dazu ist die Komposition viel zu sehr erkünstelt und unempfunden, zu zerrissen und völlig stillos. Sie wirkt ermüdend und nichterfreulich. Im zweiten Konzert hörten wir die Cdur-Sinfonie von Schubert, das Parsifalvorspiel, die Ddur-Serenade für vier kleine Orchester von Mozart und die große Leonorenouvertüre. Das dritte Konzert brachte die Emoll-Sinfonie von Brahms, die Préludes, das Siegfriedidyll und die Euryanthenouvertüre. Das vierte Konzert war ein Wagner-Abend, und im fünften Konzert wurde die Leonorenouvertüre Nr. 2, die Gmoll-Sinfonie von Mozart, die Ouvertüre „Alfons und Estrella", die Peer Gynt-Suite und das Gmoll-Konzert von Mendelssohn gespielt. Dies letzte Konzert konnte ich nicht hören. Frl. Pulvermacher, die das Konzert spielte, wurde hier sehr gerühmt. Während der Besuch dieser Konzerte erfreulicherweise gut war und gegen früher stark gewachsen ist, ist in den musikalischen Leistungen ein Rückgang zu verzeichnen. Das liegt nicht daran, daß das Orchester durch den Krieg reduziert wäre, denn die Einberufungen haben bis jetzt nur einige Streicher (und auch da nicht die ersten Pulte) und einige Posaunisten betroffen, sondern es liegt im Orchester selbst. Es ist, als ob der Krieg hier die Kräfte gelähmt hätte. Einen großen Teil der Schuld trägt Herr Kapellmeister Malata. Poesie ist nie seine starke Seite gewesen, eher eine gewisse Gewaltsamkeit, die sich diesen Winter stärker entwickelt hat. In dieser gehen eine Menge Schönheiten unter, es wird vieles ganz gleichgültig in flottestem Tempo heruntergespielt, Fortestellen werden fast brutal herausgeholt, es ist viel Routine und zu wenig Musik. Schon die Eroica war matt und trostlos, der Trauermarsch ohne Größe und Feierlichkeit. Über dem zweiten Konzert lag ein düsterer Unstern. In der Schubert-Sinfonie versagten bereits Einsätze, und ganze Stellen im Holz gingen verloren, es war ein Schmetterling, dem man allen Blütenstaub von den Flügeln gewischt hatte. In der Leonorenouvertüre erfolgte ein regelrechter Schmiß. Das Flötensolo setzte nicht ein, die Bässe folgten nach und es entstand ein Chaos, das erst beim großen Cdur-Fortissimo wieder geklärt wurde. Das war um so auffallender, als das Orchester dieselbe Ouvertüre fünf Tage vorher unter Ottzenn ausgezeichnet gespielt hatte. Von Brahms will ich ganz schweigen, Brahms wird für Malata ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Besser gelingt ihm Liszt. Solche Sachen wie die Hunnenschlacht mit ihren etwas derben Effekten liegen ihm eher, weniger schon die Präludien, die er viel zu schnell nimmt. Auch das Siegfriedidyll ist bei Malatas Tempo kein Idyll mehr. Dagegen gelang ihm die Mozartsche Serenade gut. Es ist sehr bedauerlich, daß Malata bei seinem starken Dirigententalent und seiner glänzenden Routine, die er unstreitig besitzt, für das eigentlich Musikalische, d. h. für das Poetische in der Musik zu wenig Sinn hat. Er ist zu kalt, zu hart, zu gewaltsam und zu äußerlich. Es tut mir leid, das aussprechen zu müssen, aber es muß einmal gesagt werden. Auch die Klangschönheit des Orchesters ist unter ihm zurückgegangen.

Da ich die ziemlich zahlreichen Konzerte, die nur zum Zwecke der Kriegsfürsorge veranstaltet waren, übergehe, so will ich nur noch zwei Konzerte erwähnen, die Aufführung des Gustav Adolf durch die Singakademie und ein Konzert des Lehrergesangvereins mit Siegfried Wagner. Der Gustav Adolf von Bruch war eine außerordentlich glückliche Wahl, wie sie besser kaum getroffen werden konnte. Musikdirektor Meinel hatte das Werk mit großer Liebe und feinem Verständnis einstudiert. Der an sich für die eminenten Massenwirkungen des Werkes ein wenig zu kleine Chor hielt sich

[1])

ist richtiger, ursprünglicher Anfang, wogegen bei Humperdinck:


sehr tapfer und ließ sich nirgends erdrücken. Mit großer Frische kamen die prachtvollen, stark wirkenden Chöre heraus, schlagfertig, präzis und rein wurden sie gesungen. Die Magdeburgepisode war von ergreifender Wirkung. Von den Solisten war keiner seiner Aufgabe völlig gewachsen, so Gutes sie auch boten. Herr Werth verfügt nicht über eine ganz ausgeglichene Stimme. Einzelne kräftige Stellen der Titelpartie gelangen ihm sehr gut, an andern wirkte die Stimme zu gedeckt und nicht frei genug. Jedenfalls sang er mit gutem Verständnis, aber man darf die Partie nicht von Büttner gehört haben, diesem steht er in vieler Beziehung nach. Herr Bauer bot die beste Leistung. Sein schöner, gut ausgebildeter und ausgeglichener Tenor gewährte einen musikalisch sehr feinen Genuß. Aber für den von Bruch heldenhaft aufgefaßten Bernhard von Weimar ist die Stimme zu klein. Nicht ganz so gut, aber doch gut geschult erwies sich Frl. Walter als Leubelfing. Ihr Alt ist sehr sympathisch. Nur faßte sie den Leubelfing von Anfang an zu düster und tragisch. Das war nicht der frische, fidele Junge, der sich wild in Abenteuer stürzt, sondern ein melancholisches, verliebtes Mädchen. Trotz dieser übrigens nicht sehr schwer ins Gewicht fallenden Mängel war die Aufführung ein künstlerisches Ereignis und ein musikalischer Genuß von großer Nachhaltigkeit.

Der Lehrergesangverein gab einen „Vaterländischen Abend". Seine Leistungen sind bekannt und ihn zu hören ist ein Genuß erlesenster Art, der den höchsten Anforderungen standhält. Den ersten Teil dirigierte F. Mayerhoff in seiner feinsinnigen, tiefmusikalischen Art. Er enthielt zwei Uraufführungen. Der „Deutsche Michel" von Otto Böhme, einem Chemnitzer Kind, ist eine sehr glückliche Komposition dieses manchmal etwas krause Seitenwege gehenden Komponisten. Seine unstreitig sehr starke Begabung hat sich in dieser Komposition auf das glücklichste bewährt. Der Rundreim: „Sankt Michel, salva nos!" wirkt ergreifend. Die Orchesterbegleitung, nur von Bläsern und Pauken ausgeführt und sehr sparsam gehalten, gibt dem Ganzen ein sehr stimmungsvolles, eigentümliches Kolorit. Es ist eine geistreiche Komposition, voll musikalischer Feinheiten, großzügig und von außerordentlicher Stimmung. Der „Kampfgesang der Deutschen" von F. Mayerhoff ist als Komposition hinreißend, schwungvoll, voll Kraft und Schönheit. Ich liebe die Lissauerschen Texte aber nicht und würde weder diesen noch das Haßlied gegen England komponiert haben. Der Text zum „Kampfgesang" ist eigentlich ein in Reime gebrachter Leitartikel. Die Komposition macht dies glücklicherweise fast vergessen. Im zweiten Teil wurden uns nur Kompositionen von Wagner, Sohn und Vater, unter Siegfried Wagners Direktion geboten. Wir hörten den Sonnengesang aus „Banadietrich" von Kurt Taucher sehr schön gesungen, ein Orchesterzwischenspiel aus dem „Heidenkönig" und etwas ganz Neues, den Arndtschen „Fahnenschwur" von Siegfried Wagner, sodann das Siegfriedidyll und das Meistersingervorspiel. Die Kompositionen des Sohnes sind gut, aber nichts über den Durchschnitt Gehendes. Am besten ist der Fahnenschwur, der Schwung hat und sich kräftig steigert, aber wohl nicht ganz im Sinn E. M. Arndts sein dürfte, der sich wohl mehr ein Volkslied gedacht hat. Siegfried Wagner als Dirigent ist für mich zu temperamentlos. Jedenfalls ist er nicht im Sinne seines Großvaters Liszt ein „Steuermann". Das Siegfriedidyll nahm auch er zu schnell, und ebenso begann er das Meistersingervorspiel nicht breit genug. Erst am Schlusse kam er in das wirklich wirkungsvolle breite Tempo hinein. Auch war zu wenig Gliederung in seinem Tempo dieses schönen Stücks.

Das Sinfoniekonzert am 5. Dezember dirigierte für den erkrankten Kapellmeister Malata Herr Kapellmeister Kutzschbach aus Dresden. Wir hörten die Cmoll-Sinfonie von Beethoven, die unvollendete Schubertsche, das Violinkonzert Nr. 6 Esdur von Mozart und die Oberonouvertüre. Es war bewundernswert, was Kutzschbach mit einer einzigen Probe aus dem Orchester gemacht hatte. Das Orchester konnte auf einmal statt des ewigen Mezzoforte Pianissimo spielen, es nuancierte fein und brachte stellenweise berückende Klangwirkungen, namentlich in der Schubert-Sinfonie, heraus, es war klar bis in die kleinsten Kleinigkeiten, nur die Bläser, ganz besonders die Posaunen, die allerdings Ersatz sind, brachten kein wirkliches Pianissimo zustande. Das läßt sich eben nicht von heute auf morgen lernen, wenn man's einmal verlernt hat. Wenn mir auch in der Beethoven-Sinfonie nicht alles ganz gefiel, was Kutzschbach machte, so war doch das Konzert von einem so starken, feinen künstlerischen Geist getragen, daß es ein so herrlicher Genuß war, wie wir ihn hier seit Jahren nicht gehabt haben. Man hörte eben endlich wieder einmal wirkliche Musik. Die Ruhe und Ausgeglichenheit, die Elastizität im Tempo, die feinen dynamischen wie rhythmischen Nuancen und zugleich der hinreißende Schwung (besonders in der Oberonouvertüre) zeigten, was unsere Kapelle unter einem guten Dirigenten zu leisten imstande ist. Das Publikum (der Saal war fast ausverkauft) dankte mit stürmischem, endlosem Beifall. Herr Thomann, der sich verabschiedete, zeigte nochmals die ganze feinsinnige Tiefe seines wirklich schönen und herzerfreuenden Künstlertums im Mozartschen Violinkonzert. Schade, daß man ihn nicht zu halten verstand.

Prof. Dr. Otto Müller

Leipzig Der junge Geiger Emil Telmányi hat seit seinem ersten hiesigen Auftreten vor ein bis zwei Jahren ganz ersichtlich fleißig weitergearbeitet. Seine Technik ist an dem Punkt angelangt, wo man nicht mehr auf sie zu achten braucht, d. h. sie ist fast vollständig schlackenfrei, zumal da er nicht nur die nötige Geläufigkeit, sondern auch eine liebenswerte Sorglosigkeit für schönen und ebenmäßigen Ton mitbringt. Damit ist eigentlich schon so gut wie gesagt, daß ihm das Kunstwerk und sein Erfinder das erste, er sich selbst aber der letzte dünkt, worin aber noch keine Feststellung unbedingter Stilsicherheit jedem Komponisten gegenüber gesehen zu werden braucht. Nach den von mir gehörten Werken zu urteilen (Tartini-Kreisler: Teufelstriller-Sonate; J. S. Bach: unbegleitete Edur-Sonate Nr. 6; Busoni: Sonate Op. 35a), kommen seiner klangsinnlichen Geige vor allem feinnervige zeitgenössische Werke wie das Busonische, das übrigens in jedem einzelnen Satz, das kontrapunktische Meisterstück der Schlußvariationen eingerechnet, äußerst klangvoll und fesselnd geschrieben ist, auf halbem Wege entgegen. Am Klavier hatte in diesem Abend Herr Paul Schramm teil, der sich von neuem als ganz vortrefflicher Musiker von rhapsodischem Schwung bewährte.

Um noch ein Stück von dem Wohltätigkeitskonzert zu hören, das Siegfried Wagner für die Kriegsnotspende mit dem Opernsänger Taucher, dem Leipziger Männerchor und dem Winderstein-Orchester veranstaltete, mußte ich mir eine Geigensuite von Paul Schramm leider schenken. Ich hörte Wagner gerade noch ein paar Stücke seines Vaters dirigieren und muß deshalb im Hinblick auf seine eigenen Kompositionen (darunter der neue zeitgemäße Fahnenschwur nach Worten von Ernst Moritz Arndt) auf den kürzlichen Berliner Bericht dieser Blätter verweisen. Der Dirigent Siegfried Wagner steht, wie das nicht anders zu verlangen, in genauer Kenntnis der Partituren seines Vaters, die er auswendig vorzutragen schien, hoch über der Sache und führt seine Mannen mit unbedingt deutlicher und niemals mißverständlicher Zeichengebung. Auffällig erschienen mir nur die fast durchweg ungewohnten Zeitmaße, z. B. das etwas zu lebhafte Tempo des Siegfried-Idylls und die hier gleichfalls zu bemerkende Neigung, Ganztaktnoten wesentlich abzukürzen.

Drei in Leipzig im besten Rufe stehende musikalische Persönlichkeiten hatten sich zusammengetan, um ein Wohltätigkeitskonzert (zum Besten der Verwundetensuche auf dem Schlachtfeld durch Kriegs-Sanitätshunde) zu veranstalten: Catharina Bosch vermittelte, von dem auch mit zwei Chopinschen Balladen vorteilhaft hervortretenden Prof. Jos. Pembaur d. j. ganz vortrefflich am Blüthner unterstützt, mit apollinischer Ebenmäßigkeit in Ton, Rhythmus und Einfühlung die Adur-Violinsonate Op. 100 von Brahms, während sich Aline Sanden vom Stadttheater, vom Kapellmeister-Korrepetitor Rudolf Hänsel anschmiegsam und pianistisch so gar nicht kapellmeisterlich begleitet, mit feiner Stimmungseinfühlung und bis auf eine

wenig merkliche Unruhe in der Tongebung auch klangschön vorwiegend der zeitgenössischen Muse annahm (Friedrich Kaysels hausbackene Gesänge: „Es raucht ein Herd" und „Der Hirtenknabe", Rudolf Hänsels Lieder: „Am Abend", „Süßer Schlaf, laß mich allein", „Wiegenlied", außerdem bekannte Gesänge von R. Strauß und H. Wolf).

Zugunsten der hiesigen hilfsbedürftigen Österreicher und Ungarn vereinigten sich wiederum eine ganze Anzahl Leipziger Kräfte zu einem glücklicherweise fast ausverkauften Konzert in der Alberthalle. Der unermüdliche Prof. Josef Pembaur d. j. trug drei formvollendete, romantisch zugeschnittene Stücke seines Vaters (Resignation, Idylle und Scherzo aus Op. 21) recht poetisch und die 13. ungarische Rhapsodie von Liszt mit ansehnlichem Glanz vor; Catharina Bosch steuerte, diesmal von Max Wünsche sorgsam begleitet, mit starkem Empfinden und rhythmischem Schwung vier ungarische Tänze von Brahms bei, und Kammersänger Hjalmar Arlberg legte mit einer Anzahl Gesängen von Schubert, Brahms und Wolf feinst durchgefeilte Proben seiner wohldurchdachten Gesangskunst ab. Der Lehrergesangverein umrahmte unter Führung von Prof. H. Sitt die mit herzlichem Beifall aufgenommenen Vorträge mit trefflich vorbereiteten und passenden Chören von Hutter, Volkmann, Goepfart und H. Kögler.

Fritz Nitzsche verfügt über einen wohlklingenden Tenor, der auch, sieht man von dem (wohl unschwer zu beseitigenden) nasalen Beiklang ab, in Hinsicht auf die Schulung in recht annehmbarer Verfassung ist und auf eine deutliche Aussprache gestützt ist. Ewig schade, daß ein Zungenfehler ihm bei jedem Zischlaut einen Schabernack spielt. Sollte der sich durch Übung und Energie nicht doch noch beheben lassen? Überhaupt hätte man seinen Vorträgen gern eine Dosis Energie und Selbstbewußtsein mehr eingeimpft gesehen. Der Abend bot aber Gelegenheit, in dem kernigen Bariton Eduard Erhard noch eine willkommene Bekanntschaft zu machen. Obgleich er über seine besten Jahre hinaus zu sein scheint, vermochte er die Hörer durch sein immer noch ansehnliches Material, vor allem aber durch die prächtige Vergeistigung seines Vortrags und dabei echt künstlerisch gemäßigte Vermittlung von Gesängen des frühen Richard Strauß unmittelbar für sich einzunehmen. Am Schluß vereinigten sich die beiden Sänger zu vorteilhaft gegeneinander abgewogenen Zwiegesängen von Bizet (aus dem Perlenfischer) und Verdi (aus der Macht des Schicksals). Zum Unterschied von ein paar vorangegangenen, allbekannten Opernarien für Tenor waren die Stücke bei dem bekannten Mangel an derartigen Sachen für Bariton und Tenor und wegen der kaum noch sich bietenden Gelegenheit, die Opern ganz zu hören, durchaus am Platze. Kapellmeister Carl Pfeiffer stellte sich am Blüthner als höchst zuverlässiger und gewandter Begleiter vor.

Wenn das Winderstein-Orchester Wagner spielt, kann es immer auf eine wohlgefüllte Alberthalle blicken. Kein Einsichtsvoller wird es ihm — zumal in dieser besonders schweren Zeit des Kampfes ums Dasein — verübeln wollen, wenn es immer wieder auf Wagner zurückgreift, obgleich die Werke des Meisters, die sich wirklich für den Vortrag im Konzertsal eignen, schwerlich mehr als zwei knappe Abende füllen würden. Aber das liegt nun einmal nicht am Winderstein-Orchester, sondern an Wagner selbst, der eben nicht mehr eigentliche Konzertstücke geschrieben hat. Auch das letzte populäre Wagner-Konzert trug daher unter anderem eine Anzahl eigentlich der Bühne vorbehaltene Stücke in die Alberthalle hinein. Hier sei aus der Reihe Orchesterstücke nur der außerordentlich feinen Prägung des Siegfried-Idylls gedacht, das gerechterweise mit ganz besonders warmem Beifall aufgenommen wurde. Von den beiden Einzelmitwirkenden bedürfte der sonnenklare und schon durch seine natürliche reizvolle Klangfarbe ausgezeichnete Sopran Else Siegels (Elsas Traum, Gebet der Elisabeth und Ballade der Senta), der ihre diesmal nicht sehr in die Tiefe gehende geistige Ausgestaltung beinahe quitt machte, wegen ihres häufigen Erscheinens im Konzertsaal eigentlich nur der Erwähnung, wogegen der Chronist über die erquickliche intime Kunst des Konzertmeisters Schachtebeck gern etwas Ausführlicheres mitteilen würde, wenn nicht der zur Verfügung stehende Raum gerade in diesen Kriegszeiten ziemlich knapp wäre. Es sei aber wenigstens berichtet, daß die Zuhörerschaft ihren Wunsch, etwas mehr von ihm zu hören als die einzige ihm auf dem Zettel zugestandene Nummer (Albumblatt für Violine), dadurch ausdrückte, daß sie das Stück zur Wiederholung verlangte.

Eine Bekanntschaft von recht sympathischen Sängerinnentugenden konnte man in der Stuttgarter Sopranistin Hilda Saldern machen; eine Sängerin, die wirklich Stimme — das ist heutzutage fast nötig ausdrücklich zu erwähnen —, und zwar von ansehnlicher Größe und Umfang besitzt, und die zugleich über schöne musikalische Einfühlungsfähigkeiten verfügt, wenn sie in dieser Beziehung auch noch nicht gerade die letzten Gründe auszuschachten vermag. Ihre Tongebung bewährt sich vorläufig am besten in ihrer strahlenden Höhe, während die Mittellage noch weiterer Obacht bedarf, die sich allerdings bei einiger Sorgfalt unbedingt reich lohnen muß. Sehr erfreulich mutete es an, daß sie in ihren Liedern von Brahms, J. Marx und M. Schillings der Aufstellung eines Allerweltsprogramms aus dem Wege gegangen war. Über Max Baldner, einen jungen Cellisten (Sonaten von Beethoven in Fdur Op. 5 Nr. 1 und Brahms Emoll Op. 38), genügt die Feststellung, daß man es bei ihm mit einem begabten Musiker zu tun hat, der seinem Instrument schon einen schönen Gesangston zu entlocken versteht und in seiner Auffassung noch viel mehr für die Zukunft verspricht, als er heute schon halten kann. Paul Schramm, der letzthin schon wiederholt von mir gepriesene Pianist, braucht hier als Dritter im Bunde nur genannt zu werden. Eine von ihm unter anderm gespielte, von ihm selbst für Klavier allein gesetzte Passacaglia (eigentlich für Violine und Cello) von Händel-Halvorsen zeigte ihn von neuem als geschickten Führer der Notenfeder.

In der Andreaskirche veranstaltete der hier als Organist und Kirchenchorleiter tätige Kantor Otto Lange unter Mitwirkung tüchtiger Leipziger Kräfte zu wohltätigem Zwecke ein Weihnachtskonzert, das erfreulicherweise bis auf den letzten Platz besetzt war. Das Programm stellte sich abwechslungsreich, so recht wie ein Weihnachtswunschzettel dar, ohne schon in der Aufstellung bei natürlich empfindenden Menschen auf Widerspruch zu stoßen. Glücklicherweise hatte sich der kundige Leiter nicht nach bei kleineren Chören häufig anzutreffender Art mit allzu schwierigen Werken übernommen, indem er sich an die gute alte Kost mäßiger und mittlerer Schwierigkeit von J. W. Franck und Praetorius und ähnlich geartete altböhmische Gesänge im bekannten trefflichen Satz von C. Riedel und einen alten Weihnachtschoral aus dem 15. Jahrhundert hielt, den Ernst Müller für 6stimmigen gemischten Chor kunstgerecht gesetzt hat. Von Ernst Müller standen außerdem auf dem Programm drei eigene ansprechende und sinnig erfundene Lieder (Weihnacht, Weihnachtslied und Wiegenlied in der Weihnacht), die von Ilse Helling-Rosenthal, von ein paar kaum merklichen Intonationsschwankungen abgesehen, sehr geschmackvoll vermittelt wurden. Das letzte von diesen Stücken war mit einer geschickt geführten Violine gesetzt, deren sich der Gewandhauskonzertmeister Hugo Hamann (auch in einem feinen Pastorale von Ernst Müller und einem Larghetto von Händel mit künstlerischem Erfolg beschäftigt) annahm. Frau Helling-Rosenthal vereinte schließlich in dem Wiegenlied aus der „Geburt Christi" von H. Herzogenberg ihre Kunst mit der ihres stimmlich gleichfalls wohlbeschlagenen Gatten Dr. Wolfgang Rosenthal. An der Orgel wirkte aufs zuverlässigste der Universitätsorganist Ernst Müller in gewandten Vorspielen und Begleitungen; hier und da war auch ein kleines ungenanntes Orchester sehr brav tätig.

Der dritte unter der Flagge „Du sollst uns bleiben, deutsche Herrlichkeit!" segelnde Abend brachte an musikalischen Darbietungen eine Anzahl Chöre von Hegar, R. Becker, J. Otto, Mendelssohn und H. Sitt (einen frischen Sang an den Grafen Zeppelin), die der Lehrergesangverein unter beflügelnder

Leitung von Prof. Hans Sitt mit altgewohnter Wirkung vermittelte, sowie drei noch ungedruckte Lieder des gleichzeitig am Klavier wirkenden Carl Schönherr: Heimatwimpel, Krieg und Reiterlied, denen Kammersänger Alfred Kase, der immer wieder gern Gehörte, seine markige und dabei doch immer noch voll und schön klingende Stimme lieh. Dem ersten der drei Stücke, das hier schon kürzlich gebührend gewürdigt worden ist, schließen sich die beiden neuen, die trotz ihrer „Zeitgemäßheit" und Wirksamkeit die Grenzen vornehmer Erfindung nirgends überschreiten, vollwertig an, weshalb auch die Verleger derartiger Musik nachdrücklich darauf hingewiesen seien. Schließlich seien noch die feurige Ansprache Pfarrer Mühlhausens über den genannten Leitsatz und die eindringlichen dichterischen Vorträge von Lina Borstel-Monnard wenigstens erwähnt.

Die fünfte Morgenmusik im Hause von Frau Schmidt-Ziegler blieb allein dem Leipziger Trio vorbehalten. Zwei gegensätzliche Charaktere, die im Grunde nur das miteinander gemeinsam haben, daß sie gleichzeitig lebten, standen auf dem Programm: Brahms mit seinem Op. 87 (in C dur) und Dvořák mit seinem Op. 90 („Dumky"). Die Ausführung ließ kaum einen Wunsch offen. Die Herren Otto Weinreich (Klavier), der seine technische Fertigkeit und kräftige Einfühlung aufs neue bewährte, Konzertmeister Edgar Wollgandt (Violine), dessen Teilhaberschaft Gediegenheit und künstlerische Sorgfalt auszeichnete, und Professor Julius Klengel, der einen ganz prächtigen Ton aus seinem Instrument zog, boten Leistungen von schönstem Ebenmaß und Stileinheit.

Leider hält das ausgezeichnete Böhmische Streichquartett immer noch allzu ängstlich an den Klassikern fest. Einer so ausgezeichneten Vereinigung müßte es vor allen andern als Losung dienen, die Toten und die Lebenden leben zu lassen. Diesmal brachten sie die Quartette von Schubert in G dur Op. 161 und Mozart in D moll (Köchel Nr. 421) und Schumanns Quintett in Es dur mit. Man kennt die schönen Tugenden der Böhmen allgemein: sorgsamst vorbereitete Ausarbeitung, feiner Sinn für intime Klangwirkungen, vornehme, oft fast allzugroße Zurückhaltung an Stellen, die auf den Effekt hin geschrieben sind, und was solcher guten Eigenschaften mehr sind. In Schumanns Werk fiel ein großer Teil des Erfolgs auf unsern kräftig befeuernden Prof. Josef Pembaur d. j., der in seiner Aufgabe Gediegenheit und seelische Belebtheit zu künstlerischem Bunde einte.

Robert Kothe, dem sich auch in Kriegsgewitterzeiten seine beträchtliche Anhängerschaft treu erwies, ist für mich immer noch das unerreichte Vorbild des Lautensängers. Zugestanden, daß man Lieder, die im ernsten Ton gehalten sind, von Sängern mit schönerer stimmlicher Grundlage besser zu hören gewöhnt ist — im Vortrage von heiteren, lustigen, schelmischen und was der humorvollen Liedweisen mehr sind, macht ihm, trotz seiner vornehmen Zurückhaltung und trotz Umgehung alles Derbkomischen — oder gerade deshalb? — keiner den Rang strittig. Er griff diesmal in den reichen Schatz der vielen von ihm selbst für die mit vielen Baßsaiten versehene Laute bearbeiteten, meist alten Gesänge tief hinein, brachte aber auch ein paar neue und ganz neue Stücke (Jungfer Lüttich, Auf Posten u. a.) mit, die natürlich als der Zeitstimmung am meisten entsprechend mit ganz besonderem Beifall ausgezeichnet wurden.

Durch den guten Besuch der bisher veranstalteten Wagner-Konzerte ermuntert, glaubte Prof. Hans Winderstein und sein Philharmonisches Orchester mit Recht, es mit einem Beethoven-Abend versuchen zu dürfen. Leider entsprach der Zuspruch den Erwartungen ganz und gar nicht — ein Zeichen dafür, wie wenig doch unsere Zeit schon beethovenreif genannt werden kann. Und das, obgleich eine hier sehr gern gesehene Sängerin zu dem Konzert hinzugezogen worden war: Frl. Magdalene Seebe, die ihre schöne Stimme an der „Ah perfido"-Arie und einigen andern Gesängen (Die Trommel gerühret, Freudvoll und leidvoll, Die Ehre Gottes aus der Natur) erprobte, dabei der sinnigen Lyrik weit mehr gerecht wurde als der strahlenden und unmittelbar überzeugenden Dramatik und trotzdem leider noch im äußerlichen — nicht innerlichen — Ausdruck ziemlich übertrieb. Das Orchester spielte seinen Beethoven (Eroica, dritte Leonorenouvertüre) unter Windersteins schneidiger Leitung in bekannter sorgfältiger und eindringlicher Weise.

Das Programm des Weihnachtskonzertes, das im Feurichsaal im Auftrag des Vereins gegen die Kriegsnot veranstaltet wurde, machte wieder einen ähnlichen Eindruck wie ein bunt geratener Weihnachtswunschzettel. Das wäre ja an und für sich kein Fehler, doch wäre eine durchschnittlich etwas höhere Qualität gegen eine geringere Quantität entschieden ein Mehr gewesen. Vorläufig müssen — wenigstens für den Konzertsaal vor einer anspruchsvollen Zuhörerschaft — die gesprochenen Dichtungen (übrigens eine glückliche Übersetzung für „Rezitationen") des Herrn Max Steinberg und das Violinspiel des Herrn Alfred Weide, wenn diese Herren für kleinere Veranstaltungen auch schon als tüchtige Kräfte gelten mögen, noch wesentlich als gut gemeinte Versuche im öffentlichen Auftreten bewertet werden. Wirkliche Künstlerschaft war indes den Gesangvorträgen der stimmlich und geistig fein gebildeten Mezzosopranistin Meta Steinbrück zuzusprechen, die mit Liedern von P. Cornelius und W. Berger auch die einzigen neueren Tondichter von Eigenart auf den Konzertzettel genommen hatte, sowie dem tüchtigen einheimischen Oswin Keller als gediegenem Begleiter und Dolmetsch klassischer und eigener romantischer Werke. Der im übrigen noch mitwirkende Plagwitzer Kirchenchor (Leitung: Paul Prehl) leistete mehr, als man durchschnittlich von einer Vereinigung, die mehr erbaulichen Zwecken denn künstlerischen dienen soll, verlangen kann. Dr. Max Unger

Bachs Goldberg-Variationen wieder einmal von Richard Buchmayer, dem unvergleichlichen Dresdner Klaviermeister, hören zu können, mußte allein schon zum Besuche seines Klavierabends verlocken. Es wird gegenwärtig kaum noch einen Künstler geben, der diesem Riesenwerke in so idealer Weise gewachsen ist. Die Technik muß hier etwa Liszt und Brahms vereinigen, muß über jede Tücke erhaben sein, wenn die Undankbarkeit des Objektes vermieden werden soll. Die geringste Trübung, das kleinste Nachlassen würde alles verderben. Aber auch bei der höchsten technischen Vollkommenheit wäre hier noch wenig gewonnen, wenn nicht ein tiefgründiger Musiker am Werke wäre. Denn diesen Variationen ist alles Äußerliche fremd. Wie trotzdem die größten Spannungen und ungeheuersten Steigerungen (bei etwa 40 Minuten Dauer) zustande kommen, das eben ist das Rätsel des Genius Bach. Und seines Spielers. Buchmayern selbst schien sein außerordentlicher Erfolg mit den Goldberg-Variationen zu überraschen. Er sah erstaunt darein, dreimal hervorgerufen zu werden. Aber die Leipziger von heute sind doch viel musikalischer als ihr Ruf, wenigstens diejenigen, die einen Klavierabend mit „Werken alter deutscher Meister" besuchen. Außer Bach spielte Buchmayer nämlich noch Telemann (Polonäse und Bourrée aus der Suite in Es dur), Händel (Fuge E moll und Variationen E dur) und eine Reihe unveröffentlichter Werke aus der Zeit vor Bach: einige Stücke von Matthias Weckmann (1621—1674), Christian Ritter (etwa 1650—1725) und mehreres aus den 1650—1660 zusammengestellten Tabulaturbänden des Lüneburger Organisten Joachim Dralle und seiner Fortsetzer. Buchmayer, der nicht nur zum Entzücken Klavier spielt, sondern auch ein fanatisch musikalischer Entdeckungreisender ist, hat in der Lüneburger Stadtbibliothek diese kostbaren Sachen gefunden, über deren Wert seine Programmerläuterungen näheren Aufschluß geben. Wichtiger als alles andere ist in dieser Zeit, daß uns deutsche Künstler die Herrlichkeit und Größe der deutschen Musik offenbaren, aber ohne Ausnützung der „Konjunktur", die widerlich, undeutsch ist. Buchmayer hat schon von jeher als deutscher Professor gehandelt: ein Bekenner der höchsten Ideale, mild wie Haydn und Schubert, grob wie Händel und Beethoven. F. B.

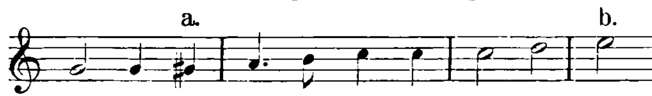
Im zehnten und elften Gewandhauskonzert kamen ausschließlich deutsche Meister zu Worte: Bach (Passacaglia C moll für Orgel), Händel (Concerto grosso G moll), Beethoven, Gluck, Mozart, Brahms und Schubert. Des letzteren C dur-Sinfonie und Beethovens Eroika waren Glanzleistungen

des Orchesters unter Nikisch. Im Händelschen Konzert mochte die Davidsche Bearbeitung stören; das Cembalo ist hier nicht wohl zu entbehren, muß allerdings einem sehr vorsichtigen Künstler anvertraut sein. In Mozarts kleiner Nachtmusik, die bei halbem Orchester weit mehr wirken würde, war das erste Allegro ohne ersichtlichen Grund gestrichen. Sie ist doch auch sonst kurzweilig genug. Vortrefflich technisch und vortraglich sang Frl. Eva Katharina Lissmann die deutschen Volkslieder von Brahms mit Prof. Nikisch als kongenialem Begleiter.

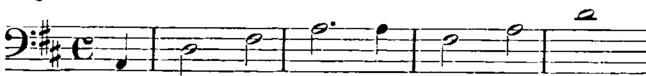
—n—

Noten am Rande

Der Fehler in der „Wacht am Rhein". Der alte Gelegenheitssang, der zur gegenwärtigen Kriegslage nicht mehr so gut paßt wie zu der von 1870, verfolgt Einen in Berlin bis in die Stille der Studierstube. Vom Hofe aus tönt er mir in allen Formen herauf, als Solocantus mit Guitarre, als Solissimo für Violine, als Männerquartett, Drehorgelstück usw. Letzthin hörte ich ihn sogar als Bicinium für Trompete und Baßhorn. Und unermüdet opfern die Hinterhäusler ihre Fünfer und Zehner den kriegsnotleidenden Musikanten. Leider höre ich aber stets zwei Stellen falsch, und zwar soll die eine falsche Stelle sogar in den Schulen gelehrt werden. Deshalb stelle ich sie hier fest. Sie ist sub a des folgenden Notenbeispieles zu finden.



Hier wird statt gis immer g genommen, was falsch und vielleicht der Unfähigkeit, halbstufige Alterationen zu singen, entsprungen ist. Der andere Fehler ist harmonischer Art und sub b zu finden. Da nimmt man im entgegengesetzten Bestreben, kunstvoll zu sein, den Durdreiklang auf E, also einen Halbschluß in der Paralleltonart Amoll, um dann aber gleichwohl nicht mit dem Amoll-Dreiklange fortzufahren, sondern das im Volkstone gar nicht zu Edur passende Cdur folgen zu lassen. Der Komponist kadenzierte hier einzig richtig, schlicht und urwüchsig G—C, also im authentischen unvollkommenen Ganzschlusse. — Bei dieser Gelegenheit mag aufgewärmt sein, daß das Beste in der Melodie, der erhabene, von Trivialität gänzlich freie Anfang von Meyerbeer ist. Er findet sich als Fugenthema in dessen Kantate „Gott und die Natur" (1810):



Der 1815 geborene Carl Wilhelm, der „Die Wacht am Rhein" 1854 komponierte, sang Meyerbeers Kantate als Schüler in seinem Gymnasiumschore mit. So mag ihm die Melodie im Blute gelegen haben und als ungewolltes Plagiat unterlaufen sein.

Bruno Schrader

Kreuz und Quer

Aachen. Der Aachener städtische Musikdirektor Fritz Busch, der als Kriegsfreiwilliger im Felde steht und vor einiger Zeit zum Vizefeldwebel befördert wurde, ist mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet worden.

Berlin. Hier hat sich ein Lokalverband von Theaterkritikern gebildet, der die Förderung von Berufs- und Standesinteressen bezwecken soll. Natürlich hat auch dieser Verband insofern ein Loch, als — wenigstens auf musikalischer Seite — keineswegs alle Theaterkritiker dazugehören. Somit wird ihm wohl das Schicksal ähnlicher hiesiger, längst gewesener Verbände bevorstehen.

— In der Kgl. Oper sind gegenwärtig sogenannte „Rich. Strauß-Abende" das bemerkenswerteste Ereignis. Da gibt man „Salome" und hängt „Tod und Verklärung" an. Probatum est!

— Im Deutschen Opernhause kam Webers Oberon in neuer Einstudierung heraus. Für das Sängerpersonal wurde der lyrische Tenorist Bötel vom Hallischen Stadttheater, ein Sohn des einst berühmten Heinrich Bötel, engagiert. Das Theater ist „Betriebsaktiengesellschaft" und hatte als solche letzthin seine Generalversammlung, in der es sich mal wieder zeigte, wie bei gewissen Leuten der Patriotismus da aufhört, wo der Geldbeutel anfängt. Obwohl der Vorsitzende darauf hinwies, daß das Opernhaus in dieser schweren Zeit durch Entgegenkommen der Stadt Charlottenburg und die Unterstützung der Abonnenten offen bleiben konnte, und bat, jetzt während des Krieges sich zu bescheiden und keine Schwierigkeiten zu machen, brach dennoch der Sturm der Unzufriedenheit mit den schlechten Geschäften aus. Man schalt, daß das laufende Spieljahr noch schlechter abschließen werde wie das vorige, das einen Verlust von 30283 Mk. gebracht hätte. Man gab einen Protest zu Protokoll. Von bekannten Musikern wurden Humperdinck und Philipp Scharwenka wieder in den Aufsichtsrat gewählt.

B. Sch.

— Zahlreich sind die armen Krieger, die durch Kopfverletzungen für immer „die edle Himmelsgabe", das Augenlicht verloren. Es sind zum Teil noch ganz junge Leute, die sonst im vollen Besitze ihrer Kräfte blieben. Fast alle sehnen sich jetzt nach Beschäftigung mit Musik und bitten um Instrumente. Deshalb hat die Deutsche Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung, deren Vorsitzender Graf Bolko von Hochberg ist, sich der Sache angenommen und will allen Kriegsblinden nach Möglichkeit nicht nur Instrumente verschaffen, sondern auch ordentlichen Unterricht in deren Spiele geben lassen. Sie bittet daher um Zuwendung an Geld und Streich- wie Blasinstrumenten aller Art, auch von Zithern, Gitarren u. dergl. Die Geschäftsstelle der Gesellschaft ist: Berlin-Wilmersdorf, Emserstraße 3.

Mailand. Die unfreundliche Stimmung, die dank der englischen Machenschaften in gewissen Gruppen des italienischen Volkes gegen Deutschland aufgekommen ist, hat das Gerücht gezeitigt, daß die deutsche Musik in Italien boykottiert sei. Demgegenüber ist zu melden, daß die Scala in Mailand, also die wichtigste Opernbühne jenseits der Alpen, die heurige Saison mit Wagners Rheingold beginnt und die ganze Trilogie folgen lassen will.

Wien. Am 2. Januar ist Karl Goldmark im 85. Lebensjahre gestorben. Im nächsten Heft kommen wir auf sein Leben und Schaffen zurück.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 2

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor

Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:

Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 14. Jan. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Wilhelm Rudnick

(geb. 30. Dezember 1850)

Von **Reinhold Lichey,** Königsberg i. Pr.

„Das Leben war köstlich, denn es war Mühe und Arbeit!“ So kann mit Recht Wilhelm Rudnick, Kgl. Musikdirektor, Liegnitz, von sich sagen, der zum 1. Januar 1915 sein Amt, Kantor und Organist an St. Peter und Paul, das er fast 24 Jahre innegehabt hat, „niederlegte“, was um so bedauerlicher ist, da Rudnick, 64jährig, noch in körperlicher Rüstigkeit und geistiger Frische vor uns steht. Mit ihm scheidet einer der ersten, begabtesten und verdienstvollsten Kirchenmusiker Schlesiens aus dem Amt. Wohl hat es lange gedauert, ehe dieser ausgezeichnete Kirchenmusiker und rastlos schaffende Künstler die Anerkennung fand, die ihm schon frühzeitig gebührte. Heute zählt Rudnick zu den hervorragendsten Kirchenmusikern überhaupt, und das mag ihm Genugtuung sein für jahrelanges vergebliches Ringen, für so manche Enttäuschung, Kränkung und unerfüllte Hoffnung.



Wilhelm Rudnick

In vielen Fachzeitschriften ist in früheren Jahren des öfteren Rudnicks künstlerisches Wirken und Schaffen, insonderheit seine kompositorische Tätigkeit, eingehend gewürdigt worden, wenn auch hin und wieder einseitig; denn es ist nur dann möglich ein klares Lebensbild eines Künstlers zu geben, wenn man persönlich einem solchen näher gestanden und ihn in seinem engeren Wirkungskreis kennen gelernt hat. Diese Zeilen mögen nun in Kürze Rudnicks Lebensbild vervollständigen, und hier besonders ihn als Meister der Improvisation, als Orgelvirtuosen, Chordirigenten sowie als Lehrer (Pädagogen), Bearbeiter und Musikkritiker kennzeichnen.

Wer je Rudnick in Gottesdiensten, kirchlich-liturgischen Feiern und Konzerten improvisieren hörte, sei es im strengen Satz (Fughette, Fuge, Choraldurchführung) oder in freien Phantasien über gegebene Themata, dem wird erst die Bedeutung dieses Kirchenmusikers so recht klar werden. Da schwindet die einseitige Beurteilung, die manchmal bei Kritik seiner Kompositionen „wenig Erfindung“ wähnte, vollständig.

Auch technisch versteht Rudnick die Orgel bis heutigentags zu meistern und hervorragend künstlerisch zu behandeln, wobei ihm seine — bei Organisten seltene — ausgezeichnete Kenntnis der Orgelstruktur (daher ist R. Kgl. Orgelrevisor) zugute kommt.

Insbesondere erfreute Rudnick durch sein Bach-Spiel. Schlicht, gerade, ungekünstelt ist sein Spiel; er vermeidet starke koloristische Kontraste, sein Spiel zeigt ausgeglichenes, reifes Ebenmaß, ohne jemals eintönig zu wirken. Eine wahre Wohltat solch ein Bach-Spiel gegen den heutigen modernen „Registerkitzel“ und seine Willkür in Bachschen Werken!

Als Chordirigent hat Rudnick alle bedeutendsten klassischen Werke kirchlicher und weltlicher Komposition zur Aufführung gebracht und sich besonders um die Hebung des musikalischen Lebens auch in seinem Liegnitzer Wirkungskreise unvergängliche Verdienste erworben. So brachte er hierorts außer vielen kirchlichen Kantaten Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion und Hmoll-Messe und Beethovens Missa solemnis zur erstmaligen Aufführung. Bei den Aufführungen zeigte er außer der ausgezeichneten Beherrschung von Orchester und Chor besonders eine großzügige Auffassung in der Wiedergabe dieser Werke und verstand es dadurch in trefflicher Weise, das Gesamtwerk den Hörern zugängig zu machen. Groß ist auch die Zahl der Volks- und Kirchenkonzerte, die Rudnick während seiner kirchlichen musikalischen Tätigkeit gegen mäßiges Eintrittsgeld den weniger Bemittelten ermöglichte und so erzieherisch auf die breiten Bevölkerungsschichten einwirkte.

Nicht alle ausübenden und schaffenden Künstler sind gleichzeitig gute Lehrer (Pädagogen), wie Rudnick es ist. So sind eine große Anzahl von Schülern für die Kgl. akadem. Hochschule und Konservatorien von ihm

erfolgreich vorgebildet, von denen viele schon wieder selbst kirchlich-musikalische und andere Ämter mit Erfolg bekleiden. Mit Recht nannte man daher seinen Unterricht: die Vorschule für die Hochschule. Auch einige Gesangsschüler verdanken seinem Unterricht allein die Erfolge, die sie in Konzerten und Aufführungen erzielten. Für sie alle hatte der Pädagoge Rudnick stets ein warmes, väterliches, selbstloses Herz.

Nicht unerwähnt sei ferner, daß Rudnick auch als Bearbeiter musikalischer Werke sein Können verwandte. So war er es, der Lortzings geistliche Werke: das zweiteilige Oratorium „Die Himmelfahrt Christi" und die „Hymne" nach 70 jähriger Verschollenheit durch Herstellung eines Klavierauszuges, Anfertigung des gesamten Orchester- und Chormaterials und Aufführung dieser Werke (Liegnitz 1899) der Vergessenheit entrissen hat. Beide Werke gelangten auch auf der Pyrmont-Lortzing-Feier (Juli 1900) zur Aufführung.

Hier sei auch Rudnick als Musikkritiker erwähnt. Auf Grund seiner gediegenen wissenschaftlichen Studien zeichneten sich seine Kritiken durch Sachlichkeit, Klarheit und Schärfe aus, waren aber immer gerecht im Urteil.

Beim Rückblick auf sein bisheriges Leben und sein 38 jähriges künstlerisches Wirken im Dienste der hehren Kirchenmusik — trotz mancher völlig unverdienter Enttäuschung und Kränkung — kann Rudnick vollauf zufrieden sein.

Möge ihm nach diesen arbeitsreichen Jahren ein wohlverdienter Lebensabend beschieden sein.

Liegnitz aber kann und darf stolz sein, diesen hervorragenden Künstler zu den Seinigen zählen zu können. Darum: Ehret diesen Meister!



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Des alten Jahres Schluß und des neuen Jahres Anfang ließen das gleiche Leitmotiv erklingen: Beethoven und kein Ende, Beethoven und wenig anderes. Da gibt's also für den, der sich nicht zur Ordnung der Wiederkäuer rechnet, wenig zu sagen. Nachdem die Philharmoniker jenem Beethoven-Konzerte, in dem Teresa Carrenno auftrat, gleich noch eines nachgeschickt hatten, in dem die Flötentrioserenade das interessanteste Stück war, kam Klinglers Streichquartett mit einem, das das Streichquintett als Mittel- und das A moll-Quartett als Höhepunkt hatte. Die Ausführung des letzteren war eine tiefe und inspirierte Leistung, auch technisch bewundernswert. Was nicht gefiel, betraf mehr den Gesamthabitus dieses Quartettes: Übertreibung schneller Tempi, Neigung der ersten Violine zum Solospiel und gewisse unklassische Manieren. Ich begreife darunter z. B. eine Veränderung des Beethovenschen Textes, wie sie in Takt 8 u. 16 des Quintettfinale dadurch geschah, daß die erste Geige ihr hohes Fermaten-G erst auf das vierte anstatt witzig und humorvoll auf das zweite Achtel brachte; ferner die Neigung zu rubatoähnlichen Dehnungen, empfindsamen Luftpausen u. ähnl.

Wenige Tage nach dem Klinglerschen Quartette hatte die Kgl. Kapelle unter R. Strauß ihren Beethoven-Abend. Hier mag allenfalls als Besonderheit gemeldet werden, daß eingangs gleich zwei Ouvertüren hintereinander gespielt wurden, die zur Weihe des Hauses und die zu Coriolan. Es wäre ja auch ein Verbrechen am Publikum gewesen, wenn solch ein Konzert mal nur eindreiviertel Stunden anstatt zwei gedauert hätte! Pastoralsinfonie und Es dur-Konzert waren das übrige. Letzteres wurde von Waldemar Lütschg pianistisch glatt und musikalisch gesund gespielt — eine Leistung, an der speziell der Klavierfachmann seine Freude gehabt haben muß. Wiederum einige Tage später, und die Pastorale erklang abermals: bei den Philharmonikern, wo sie Steinbach dirigierte. Da war sie unter Strauß denn doch „poetischer" ausgefallen. Steinbach erfreute aber durch einen frischen Zug, eine gesunde Urwüchsigkeit seines Musizierens. Leider nahm er dabei manche Tempi so schnell und ließ die Blechbläser einen solchen Spektakel machen, daß ihm Beethoven da sicher in die Parade gefahren wäre, wenn er die Probe überwacht hätte. Das Menuetttrio der achten Sinfonie war hingegen auch hier noch zu langsam. Da scheint's nun einmal nicht mehr ohne „Sentiment" abzugehen. Zwischen den beiden Sinfonien lag das Tripelkonzert, das G. Schumann, W. Heß und H. Dechert spielten — eine öfter wiederholte, bekannte Leistung, in der besonders der Geiger und der Violoncellist hervorragen. Tags darauf hatten die Philharmoniker abermals einen klassischen Abend. Sie spielten an ihm unter Hildebrands Leitung drei Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven. Letzterer beherrschte dann im neuen Jahre wieder das dritte „Große Sinfoniekonzert" des Blüthnerorchesters unter Hausegger. Zuerst war dafür ein Programm angesetzt, das endlich einmal ein paar weniger oft gehörte Werke des größten Tondichters aufwies. Dann kam man aber dahin überein, die vierte und achte Sinfonie zu geben. Das wäre für die üblichen zwei Teile genug gewesen. So stopfte man hingegen noch die Ouvertüre zu Coriolan dazwischen. „Zum hundertsten Male", seufzte ein bekannter Tonkünstler und Kritiker, indem er neben mir Platz nahm. Die Aufführung zeigte das gute, alte Bild. Hausegger versteht ein Orchester wohl zu inspirieren und zu guter Leistung zu bringen. Stellenweise bestand diese ungewöhnliche Leistung freilich in einem Mordsspektakel, der Beethovens Palette nichts weniger als „musikalisch schön" erscheinen ließ. Wir Älteren, die wir solche Werke einst durch F. Abt, F. Lachner, C. Reinecke u. a. kennen lernten, schwärmen weniger für die Himmelsstürmer. Diese von Beethoven nicht gewollten Temposchwankungen, dieses Überhetzen schneller Sätze, dieses aufdringliche Unterstreichen der Gegensätze jeglicher Art, dieses häßliche Herausschreien gellender Bläserstimmen, diese Stilpose, sich den Applaus während der Pausen „im Interesse einheitlicher Wirkung" (!) zu verbitten, kurz, alle diese Geistreicheleien, die heute Mode geworden sind und dazu dienen, die wirkliche oder imaginäre Individualität des modernen Dirigenten da zur Geltung zu bringen, wo der ältere seinen Stolz vielmehr darin fand, ganz in der Individualität des dirigierten Komponisten aufzugehen, gefallen uns nicht. Wir bestätigen da gern den verzückten Beifall des Publikums und die enthusiastische Anerkennung der Kritik, nur gestatte man auch entgegengesetzte Meinungen.

Weiterhin wurde der Beethoven-Kultus dann durch Teresa Carrenno fortgesetzt. Sie spielte mit den Philharmonikern die drei Klavierkonzerte in C moll, Es dur und G dur, worüber an anderer Stelle noch zu lesen sein wird.

In diese Beethoven-Orgie klang Bachs Weihnachtsoratorium hinein, das die Singakademie bald wohl auch „zum hundertsten Male" bescheren wird. Dort läuft das Mühlenrad jetzt noch einschläfernder als in des seligen Blumners Tagen. Jahr für Jahr dasselbe zur selben Zeit! Der Berliner Witz meint, daß die älteren Damen beim Singen ihre Kriegsstrümpfe strickten, denn sie könnten ihre Chorpartien schon im Schlafe singen. Auch ein Kompliment.

Nach Beethoven verursacht hauptsächlich Wagner die Monotonie des hiesigen Konzertlebens. Auch diese „Wagner-Abende" gleichen sich wie ein Ei dem andern, und selten verläuft so einer ohne die patriotisch sein sollende Kaisermarschdemonstration. Glücklicherweise steigt sie aber stets ein- oder ausgangs. Anregendes Leben kommt nur ab und zu durch die Mitwirkung interessanter Gesangsgrößen hinein. So hörte man in einem, den das Blüthnerorchester unter Leitung eines

Gastdirigenten namens Karl Alwin gab, Erna Denera und Johannes Bischoff von der Berliner Kgl. Oper, in einem andern aber, der außer der Reihe gegeben und von Ed. Mörike dirigiert wurde, Eva Plaschke v. d. Osten und Friedrich Plaschke vom Kgl. Hoftheater in Dresden sowie zum zweiten Male Heinrich Hensel aus Hamburg. Da war natürlich großer Zulauf, zumal die Kronprinzessin ihre Hände über die Veranstaltung gebreitet hatte. Hensels Leistungen bestätigten das über ihn schon in Heft 50 (81. Jahrg.) abgegebene Urteil, wenn auch der Künstler diesmal erst im zweiten Teile des Konzertes bei voller Disposition zu sein schien. Das war in der Liebesszene aus der Walküre, die vom Lenzliede an bis zum Schlusse des Aufzuges gesungen wurde. Hier zeigte sich auch Frau Plaschkes Stimme bedeutender wie vorher in Isoldes Liebestod. Am besten fiel wohl das große Duett des zweiten Aufzuges des Fliegenden Holländers aus, das die Künstlerin mit ihrem Gatten sang. Letzterer erregte auch mit Wolframs Gesange „Blick' ich umher" aus Tannhäuser Enthusiasmus. Das Tempo war aber zu breit, wie das eben in Bayreuth nach Wagners Tode Mode wurde. Solcher Pseudotradition fiel noch anderes, so z. B. der Anfang des Vorspieles zu Tristan und Isolde zum Opfer. Kapellmeister Mörike scheint demnach da doch nicht so emanzipiert zu sein, wie ich letzthin rühmte. Im Orchester verdarb der Pauker vieles durch sein donnerndes Solospiel. Besonders die Ouvertüre zu Tannhäuser litt darunter. Gegenteils kam sie dann wieder durch zu schwache Kontrabässe zu Schaden, deren nur drei vorhanden waren. Im übrigen zeigte dieses Konzert, wie solche Wagner-Abende eingerichtet werden können, ohne daß man immer wieder dasselbe hören muß. Schließlich geht es ja auch ohne „Vorspiel und Liebestod" aus Tristan und Isolde oder Tannhäuserouvertüre, was beides in den Berliner Konzertsälen von Oktober bis Jahresende mindestens ein Dutzend mal zu „erleben" war.

Der einzige, der letzthin frischen Wind in die Segel brachte, war wieder Ferruccio Busoni. Er gab ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester, das ihn noch einmal als Pianisten, Komponisten und Dirigenten bewundern ließ, ehe er die Fahrt über den „großen Teich" antrat. Das Programm fiel zur Hälfte der älteren und neuen Musik zu. Zuerst Mozarts Ouvertüre zur Entführung, Webers Konzertstück und Mozarts Musik zu einer Trauerfeier in der Freimaurerloge. Zu der Ouvertüre hat Busoni einen Konzertschluß komponiert, ein ziemlich großes Stück, dessen Harmonik und Orchesterfarbe man wohl anmerkt, daß sie nicht mehr von Mozart sind. Doch paßt es gleichwohl in den Stil, wobei die Verwendung des vorhandenen Themenmateriales das ihrige tat. Die Aufführung selbst geriet gut. Um so schlechter fiel Webers Konzertstück aus, da seine Klavierstimme als Karikatur gespielt und auf die Orchesterpartie wenig Rücksicht genommen wurde. So war z. B. dort, wo Holzbläser zur thematischen Entwicklung auch gelegentlich ein Wörtchen mitzureden haben, vor Klavierspektakel selten etwas davon zu hören. Gleich unmöglich erschien die Auffassung des zugegebenen Perpetuum mobile (Finale der C dur-Sonate). Zudem war hier ein Schnelligkeitsrekord aufgestellt, der vielleicht die Generalprobe für Amerika bildete. Ganz anders stand nun der Konzertgeber im zweiten Teile des Abends da. Hier dirigierte er eigene Werke und spielte er Lisztsche. „Herr Gouverneur zu Pferde, ich beuge mich zur Erde"! Kein anderer dürfte den Totentanz heutzutage so kongenial nachschaffen, keiner den auf den Wogen schreitenden Franziskus so ausschöpfen können, wie es Busoni gelang. Das waren Leistungen, die Liszt selber imponiert haben würden. Hier machte der große Klavierspieler die Sünden, die er an Weber begangen hatte, wieder gut. Als Komponist stand er in zwei Orchesterwerken verschiedener Richtung da, zuerst in jener auf den Tod seiner Mutter gedichteten Trauerberceuse, die auf futuristischem Boden gewachsen ist; dann in jener Suite von Stücken zu Gozzis Märchendrama Turandot, die noch mittels der „alten" zwölfstufigen Halbtonskala begriffen werden kann, aber trotzdem so viel Erfindungswitz und Klangzauber entfaltet, daß man von des Künstlers hoher Begabung auch auf dem Gebiete der eigenen Tondichtung überzeugt wird. Busoni gehört, alles in allem genommen, zu den genialen Proteusnaturen; das bewies dieser widerspruchsvolle Konzertabend. Bezüglich des Weberschen Konzertstückes aber sei die Bülowsche Bearbeitung für den Solovortrag ohne Orchester in Erinnerung gebracht, ein seinerzeit bei B. Senff in Leipzig erschienenes Heft, dessen Besitz schon wegen der mannigfachen besonderen Fingersätze wertvoll ist.



Karl Goldmark † 2. Januar

Anregung wurde endlich auch im Neujahrskonzerte des Blüthnerschen Orchesters geboten, das freilich infolge der gesellschaftlichen Lage des Tages nicht das gewohnte Bild eines vollen Saales zeigte. Kapellmeister Mörike vom Deutschen Opernhause dirigierte, Kammersänger Lichtenstein vom selben Kunstinstitute sang, und der junge Pianist Kurt Schubert spielte. Jener erfreute durch seinen echten, glänzenden Heldentenor, an dem nur hin und wieder einmal ein grell heraustretender hoher Ton störte; letzterer, ein ausgesprochenes und vorzüglich ausgebildetes Talent, trug das Gernsheimsche Klavierkonzert als Hauptwerk vor, eine zwar ältere Arbeit des hochgeschätzten Berliner Meisters, die aber sowohl in der Erfindung wie in der Ausführung doch bereits alle dessen Vorzüge enthält. Interessant war es zu hören, wie sich da neben dem Einflusse Beethovens auch, im ersten Satze, etwas der von Gernsheims bekanntem Akademiekollegen Bruch offenbarte. Das Orchester selber spielte eingangs mal wieder Schuberts vollendetste Sinfonie, eben die „Unvollendete", ausgangs aber — die patriotischen Heißsporne unserer Zeit werden entsetzt sein — die Ouvertüre zur Oper Mignon von Ambroise Thomas. Publikum wie Kritik hörten sich das wohllautende Werk mit sichtlichem Behagen an, und der außergewöhnliche Beifall, der die wohlgeratene Aufführung lohnte, bewies, daß unsere Geister denn doch noch nicht chinesisch vermauert sind. Abermals Schuberts „Unvollendete", Beethovens Violinkonzert und Brahms' D dur-Sinfonie bildeten das danach von mir besuchte Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Hildebrand. Objektiv gewürdigt, gewiß ein lapidares und zeitgemäßes Programm; am bisherigen Verlaufe der Berliner Saison aber gemessen, nichts weniger als anregend. Ewig ein und dasselbe! Namentlich Beethovens Violinkonzert taucht da immer wieder auf. Weshalb geigt man nicht mal eins von — Molique? Auch das Violoncellkonzert dieses ausgezeichneten „alten" Meisters — er starb erst 1869 — ist noch anhörenswert. Ferner haben die Philharmoniker brillante Solobläser, aber auf die Konzerte für Flöte, Klarinette, Horn, Fagott usw., wie sie u. a. Mozart, Weber und Spohr geschrieben haben, wartet man vergebens.



Goldmark-Erinnerungen

Der eben verstorbene Nestor der deutschen Komponisten, Karl Goldmark, hat durch sein mutiges Auftreten als Musikkritiker in Wien viel zum Erfolg Richard Wagners beigetragen und ihm an der Donau schon in früher Zeit eine treue Gemeinde gesammelt, zu der Peter Cornelius, Karl Tausig, Heinrich Porges und andere zählten. Wagner selbst hat Goldmark aber nur ein einziges Mal gesehen. Als er eines Tages den Ring entlang ging, sah er zwei Männer auf sich zukommen, von denen der eine wie ein Betrunkener aus vollem Halse vor

sich hinsang. Es war Wagner, der einem Freunde vorführte, wie der Chor im zweiten Akt des Lohengrin bei der Aufführung in der Hofburg hätte genommen werden müssen. Wagners Freund erkannte Goldmark, stellte ihn Wagner vor, und alle drei gingen in die Wohnung des Meisters, der fortfuhr, sich bitter über die widerlichen Verhältnisse, die Schikanen der Direktoren und seine Geldnot zu beklagen. Goldmark war sichtlich gerührt und meinte: „Aber Meister, finden Sie denn nicht Befriedigung im Bewußtsein der Unsterblichkeit?“ Da fuhr Wagner zornig auf: „Kommen Sie mir nur damit nicht! Auch Cherubini tröstete man mit der Unsterblichkeit, als er auf dem Sterbebette lag und durchaus nicht sterben wollte. Da rief er: ‚Unsterblichkeit! Ich bitte Sie, machen Sie keine schlechten Witze!‘“

Über seine Stellung zu Mozart und Beethoven hatte Goldmark in einem kurzen Aphorismus sein Bekenntnis niedergelegt: „Die Musik Mozarts ist der hehrste Ausdruck veredeltster Menschlichkeit, die Musik Beethovens der hehrste Ausdruck einer Gottähnlichkeit“.

Bei seinem hohen Idealismus hat der Komponist der „Königin von Saba“ trotz großer Erfolge doch ständig mit Geldsorgen zu kämpfen gehabt. Als er noch einfacher Geiger in Wien war, erhielt er eines Tages den Besuch seines Vaters aus Ungarn. Während sie sich in Karls dürftiger Mansardenstube unterhielten, erschien ein junger Mann, mit dem sich der Sohn eindringlich im Flüstertone unterhielt. Als sich der junge Mann nach mehrfachem Zögern wieder entfernt hatte, meinte der alte Goldmark: „Ich habe alles gehört und bin sehr betrübt, daß du ein solch leichtsinniges Leben in Wien führst. Du hast Schulden, die dich sehr drücken müssen. Ich habe ja selbst nichts, aber ich will dir, wenn ich es kann, ausnahmsweise helfen. Was bist du dem Manne schuldig?“ — „Zwei Kreuzer!“ antwortete wahrheitsgetreu der . . . leichtsinnige Sohn.

In Gmunden, wo Goldmark als Freund der Natur und des ländlichen Stillebens, seit Jahren eine Villa besaß und in der freien, frischen Luft der Berge seine geistigen Kräfte jung erhielt, hatte er vor noch nicht langer Zeit folgendes Erlebnis, das er selbst mehrfach erzählte. Sein Freund, der Cellist David Popper, begleitete ihn von einem Spaziergang nach Hause, und als sie vor der Gartenpforte Goldmarks standen, meinte er: „Du Karl, wenn du nicht mehr sein wirst, wird an dieser Villa eine Tafel angebracht . . .“ Goldmark unterbrach ihn: „Aber David, laß mich mit solchen Sachen in Ruh“. — „Willst du mich nicht zu Ende sprechen lassen, du weißt ja gar nicht, was ich sagen wollte!“ — „Nun?“ . . . — „Also . . . mit folgender Inschrift: ‚Diese Villa ist sofort zu vermieten oder zu verkaufen!‘“

K. F.

Rundschau

Konzerte

Barmen

Auch in Barmen beginnt der Konzertsaal trotz der schweren Kriegszeit allmählich wieder aus sommerlicher Ruhe zu erwachen. Ganz dem Ernst der Zeit angepaßt war die Veranstaltung der Barmer Konzertgesellschaft. Der Chor sang Bruchstücke aus „Elias“, die „Nänie“ von Brahms, den ersten Satz aus Brahmsens „Deutschem Requiem“, Lulli Absan-Krefeld Lieder von S. Bach („Jesus, unser Trost und Leben“) weihe- und stimmungsvoll.

Am Bußtag gab der Barmer Lehrergesangverein ein Wohltätigkeitskonzert, bei welchem unter R. Senffs vorzüglicher Leitung der 43. Psalm von Mendelssohn, die Frauenchöre „Die Kapelle“, „Die Soldatenbraut“ von R. Schumann, die Männerchöre „Vor der Schlacht“ von Wilhelm und „Reiters Morgenlied“ erklangen.

Kriegerische, gut vorgetragene Gesänge und Lieder hörten wir vom Barmer Sängerchor (unter Peter Haas).

Von nachhaltiger Wirkung war die Wiedergabe des „1813“ von Hegar und „Freiheit“ von Zöllner seitens des Barmer Sängerhains (Dirigent E. Siefener). — Thilde Reuß sang auf dem Kammermusikabend der Vereinigung der Kammermusikfreunde die Weihnachtslieder von P. Cornelius, und Th. Pott spielte Sachen von Beethoven und Brahms mit echt künstlerischem Ausdruck.

H. Oehlerking

Braunschweig

An der Spitze der Konzerte stand das erste der Hofkapelle, das im Hoftheater abgehalten werden mußte, da augenblicklich ein geeigneter Saal fehlt. Dadurch erhöhen sich die Tageskosten ganz erheblich; da überdies der Besuch zweifelhaft war, mußte man auf die Mitwirkung kostspieliger Solisten verzichten und nahm Beethovens Sinfonien in Aussicht, sodaß drei den Anfang bildeten und für jedes folgende Konzert zwei in chronologischer Folge übrig blieben. Das Haus war voll besetzt und bereitete dem auswendig dirigierenden Hofkapellmeister C. Pohlig mit seiner Künstlerschar glänzende Triumphe. Hier traten die schon früher gerühmten Vorzüge des beliebten Leiters noch deutlicher hervor als in der Oper. Auf die Fortsetzung und namentlich den Schluß ist man allgemein freudig gespannt. Der Verein für Kammermusik ist zu einem Trio (Emmi Knoche, Konzertmeister Mühlfeld, Kammervirtuos Bieler) zusammengeschrumpft; um das Streichquartett zu pflegen, lud er die Mitglieder der Hofkapelle zu Hannover Kalisch (2. Geige) und Rummelt (Bratsche) ein, so daß Werke von Mozart und Beethoven, endlich das Klavierquartett (Op. 26, A dur) von Brahms und das Klavierquintett von Schumann geboten werden konnten. Die Wiedergabe war tadellos. Die Pianistin E. Knoche besitzt so viel Anziehungskraft, daß bei ihrem Klavierabend unter den jetzigen schwierigen Verhältnissen der Union-Saal trotzdem ziemlich gefüllt war; ihre Künstlerschaft erwies sie am deutlichsten in Liszts Dante- und Beethovens Mondscheinsonate. Auf gleicher Höhe stand Hans Mühlfeld mit der Ciacona von Bach. Stadtschulrat Professor Dr. Rehkuh hat aus den besten Stimmen der städt. Bürgerschulen einen Chor von ca. 400 Kindern gebildet. O. Thönicke, der diesen Chor mustergültig schulte, erwarb mit ihm und mit Unterstützung des Lehrergesangvereins sowie von Mitgliedern der Hofkapelle im ausverkauften Hoftheater reiche Ehren. — Der größte Saal ist zum Kino umgebaut, für außergewöhnliche oder wohltätige Zwecke stellt ihn aber der Besitzer, Direktor Martin Dentler, kostenlos zur Verfügung; ein Konzert in den „Saalbau-Lichtspielen“ gab der ehemaligen hiesigen jugendlich dramatischen Sängerin Fr. Else Müller-Breuer-Berlin Gelegenheit, sich mit ansprechenden „Liedern aus der Kriegszeit“ von Hans Hermann in empfehlende Erinnerung zu bringen. Hofopernsänger Rich Hedler, der sich das Publikum im Sturm eroberte, hielt ihr die Wage; die Mitglieder der Hofkapelle Vigner, Giemsa, Rebrovic und Steinhage bildeten zu Anfang des Winters ein Streichquartett, das sich, wie auch diese Gelegenheit bewies, in kurzer Zeit vorzüglich einspielte und sich zu Zugaben verstehen mußte. Chöre der Braunschweiger Liedertafel unter Leitung des Kapellmeisters Em. Kaselitz vervollständigten die Vortragsfolge. Wohltätigen Zwecken diente ein Konzert des Musikdirektors A. Therig, der sich mit Meta König, Cl. Elster, Hofopernsänger Jellouschegg und dem genannten Streichquartett vereinigt hatte. Mit diesem spielte er die beiden ersten Sätze von Schumanns Klavierquintett, außerdem einige Solostücke; die vokalen Gaben ernteten gleichen Beifall. Der Schradersche a cappella-Chor unter Leitung des Domkantors Fr. Wilms erfreute die Verwundeten durch ein Weihnachtskonzert im Dom, in dem Organist Immisch, das Streichquartett der Hofkapelle und der Lehrergesangverein mitwirkten. Die Aufführung gestaltete sich zu einem erhebenden Gottesdienste, zu einer würdigen Vorfeier des heiligen Christfestes. Um die Jahreswende herrscht Friede wenigstens in den Konzertsälen.

Ernst Stier

Elberfeld Das Konzertleben ist im November—Dezember in der Gestalt von vorwiegend Wohltätigkeitsveranstaltungen neu erwacht. Außer unseren bekannten Chören haben sich auch die meisten höheren Schulen mit musikalischen Darbietungen, die teilweise künstlerisch wertvoll waren, vor der Öffentlichkeit betätigt. Für unsere Leser erwähnenswert ist das Konzert der Elberfelder Konzertgesellschaft am Totensonntag zum Gedächtnis der für das deutsche Vaterland im Kriege Gefallenen: Ein Deutsches Requiem von Joh. Brahms, das dank einer trefflichen Wiedergabe einen tiefen Eindruck auf alle Anwesenden hinterließ. Ein Bußtagskonzert gab der Deutsche Sängerkreis. Unter G. Pielkens verständiger Leitung sang der Chor mit Hingabe: Beati mortui von Mendelssohn, Gruß an das Vaterland von Kreutzer, Pilgerchor aus Tannhäuser u. a. m. W. Henseler-Köln trug Arien und Lieder von Mendelssohn und F. Kalthoff mit wohlklingendem Bariton vor. Ein Beethoven-Abend des städtischen Orchesters unter Prof. Dr. Haym bescherte die Coriolanouvertüre, die 5. Sinfonie und das Violinkonzert, von Julian Gumpert meisterhaft gespielt. H. Oehlerking

Leipzig In der Nicolaikirche ließ sich nach langer Pause der Leipziger Baritonist Martin Oberdörffer in einem eigenen geistlichen Konzert hören. „Dem Andenken unserer gefallenen Helden" gewidmet, mußte der Abend von vornherein allenthalben würdig gemessenen Zeitmaßen vorbehalten bleiben, ein Nachteil, dem aber durch sonstige geschickte Anordnung des Programms kräftig gesteuert wurde: So vor allem durch einen geschickten Wechsel zwischen alten und neuen Kompositionen, was den natürlich Empfindenden gar nicht einmal gegen den künstlerischen Strich ging; weiter dadurch, daß er in den vier ernsten Gesängen von Brahms das in der Kirche so ungewohnte Klavier glücklich gegen Orgel und Orchester ausspielte. Im übrigen bot der Sänger, dessen vollsatte Stimme in der Mittellage am wohltuendsten wirkt — die Höhe klingt oft nicht ganz mühelos, die äußerste Tiefe etwas matt —, Lieder und Arien von J. S. Bach, K. Grammann und Fr. Tunder (1516—1567, Kantate „Wachet auf"). Ein- und Ausgang des Abends bildeten: Carl Reineckes äußerst zeitgemäßes gediegenes und dabei doch tiefgreifendes Orchesterwerk „In Memoriam" — Introduktion und Fuge mit Choral, zur Gedächtnisfeier Ferdinand Davids (gest. 18. Juli 1873) binnen zwei Tagen komponiert — und Otto Nicolais thematisch etwas matte aber ehrliche und gleichfalls gediegene Festouvertüre über „Ein feste Burg", beide von den Windersteinern unter ihrem tüchtigen zweiten Kapellmeister, der auch die Begleitungen sorgsam überwachte, tapfer durchgehalten. An der Orgel saß der immer hilfsbereite wohlbewährte Max Fest. Dr. Max Unger

München Früher war es durchschnittlich nicht üblich, über Wohltätigkeitskonzerte Berichte im Charakter einer Kritik zu schreiben. Jetzt hat man mit dieser Gepflogenheit gebrochen; allerdings wohl in vielen Fällen mit Recht, denn die Dinge stehen heutzutage anders in bezug auf die meisten Wohltätigkeitskonzerte. Der Krieg hat die Fluten des Konzertlebens nicht zu hemmen, nur etwas einzudämmen vermocht; aber wohl 90% der Konzertveranstaltungen tragen den Vermerk „zugunsten von . . ." — womit der Begriff Wohltätigkeitskonzert auf ein höheres Niveau gehoben ist, vorausgesetzt, daß hierfür die künstlerischen und „wirtschaftlichen" Vorbedingungen vorhanden sind. Meines Erachtens wäre trotzdem vom rein ideellen Standpunkt aus betrachtet eine Reduzierung der konzertanten Betätigung, soweit sie auf Solisten-Konzertierfreudigkeit beruht, in diesen Zeiten aus mannigfachen Gründen angebracht. Die Haupttriebfeder, die Maschine des Konzertierberufes nicht langsamer laufen lassen zu wollen, liegt aber im unvermeidlichen Geschäftlichen der Sache (was bekanntlich im allgemeinen nicht gleichbedeutend mit Einnahmequelle ist!). Würde aber eine solche Verminderung der Solistenkonzerte sicher als reifebringend für den Kunstgedanken und als vielleicht loslösend vom anhaftenden Staub des Geschäftsmäßigen anfrichtig willkommen zu heißen sein, so träten mehr denn je die Ansprüche und Rechte des auf Durchführung und Erneuerung seines Kontraktes angewiesenen Musikers in den Vordergrund, die zu unterstützen in allererster Linie den auch jetzt gewohnheitstreuen Konzertbesuchern Pflicht sein sollte. Aus solchen Veranstaltungen sollte, neben den Extrakonzerten für Verwundete, sich unser jetziges Konzertleben zusammensetzen, aus welchen sich der Musikfreund eine bekömmlichere künstlerische Nahrung holen könnte als aus den noch immer nicht zu vertilgenden Unterdurchschnittsproduktionen mancher Solistenabende!

Das erste Konzert, welches ich in diesen Kriegszeiten hörte, hatte den Vorzug, daß sich Grundlage, Zweck und Ausführung der Sache vollkommen deckten. Die Namen Erler-Schnaudt, Hirzel-Langenhan, L. und A. Petschnikoff, Stury und Zilcher waren Bürgschaft dafür, daß dieses Konzert „zugunsten armer Musiker in München" in jeder Hinsicht ein schönes Resultat erzielte. Zu den Haupteindrücken des Abends, deren eingehendere Schilderung zu weit führen würde, gehört Herm. Zilchers Dmoll-Konzert für 2 Violinen Op. 9, in dem sich die charakteristische Tiefgründigkeit und Impulsivität des Tonsetzers ausspricht.

Konzert für Violine — mit Orchesterbegleitung — dieses Genre großzügiger Gestaltungskunst und reifen Solistentums zu vertreten hatte Ebba Hjertstedt sich vorgenommen und zu ihrem Partner Herrn Hofkonzertmeister Max Grünberg aus Berlin für die Leitung des Konzertvereins-Orchesters erwählt. Vor dem Konzert freute man sich vor allem auf die Konzerte von Beethoven und Mozart (Esdur). Während des Konzertes ertappte man sich auf der mit hartnäckiger Bosheit wiederkehrenden Feststellung, daß man im Konzertsaal im allgemeinen nicht Violin-Etüden vorgesetzt bekommt, wenn klassische Konzerte auf dem Zettel stehen. Auch sind Mozart und Beethoven im Musikliteratur-Lexikon nicht als Etüdenkomponisten zu finden. Nun fragt sich: ist die Stufe der Wiedergabe solcher Werke seitens Fräulein Hjertstedt Temperamentsfehler oder „nur" Fehler in der musikalischen Erziehung der jungen Dame? Ihre technische Anlage ist so bemerkenswert und ihre Fertigkeit bereits so weit gediehen, daß man wünschen möchte, das „Weshalb" des Musizierens in ihr zum Bewußtsein zu bringen und ihrer Musikausübung eine Basis zu geben. Vor allem Rhythmus! Das Verschlucken vorgeschriebener Pausen und Notenwerte ist nicht nur wider allen Geist der Orthographie und Kompositionslehre, sondern auch eine Qual für den begleitenden Dirigenten und für das gute Gewissen eines Orchestermusikers. Vom Zuhörer wollen wir nichts sagen; es gibt solche, die auch das schön finden. Elegant und korrekt bewältigte Passagen sind eine anerkennenswerte Leistung des Virtuosen, — der Künstler soll scharfe Konturen geben, Formen zeichnen und sie mit Inhalt füllen; so haben sich wenigstens Mozart und Beethoven über ihre Kunstanschauungen ausgesprochen, und in diesem Geiste wollen sie interpretiert sein — eine alte Weisheit, die aber gelegentlicher Auffrischung in der Gedankenwelt des reproduzierenden Instrumentalisten stets bedarf. Einen Beethoven-Abend, an dem jeder Ton lebte — und ein reiches kraftvolles Leben lebte —, gaben Johannes Hegar und Hermann Zilcher mit der Fdur-, Ddur- und Adur-Sonate für Cello und Klavier. Durch Mozarts Requiem feierte die Musikalische Akademie mit dem Kgl. Hoforchester und dem Lehrergesangverein sowie den Damen Bosetti und Willer und den Herren Erb, Bender und Ludwig Maier (Orgel) den Allerheiligentag zum Gedächtnis für die im Felde gefallenen Krieger. Das herrliche Sanctus war eine der bezwingendsten, vollendetsten Leistungen, die man bei Oratorienaufführungen antreffen kann; es klang und stand und wuchs ins Riesige und strahlte, als breche ein Siegesglanz der Ewigkeit über die herein, welche Leid tragen um ihre Helden. Einen erhebenden Abschluß ihres auf ganz außergewöhnlicher Höhe stehenden einzigen Konzertes gaben die „Böhmen" durch Haydns Varia-

tionen über die österreichische Kaiserhymne aus seinem Kaiserquartett. Neben Smetanas „Aus meinem Leben" boten die Künstler in Schuberts D moll-Quartett und Beethovens Op. 59 Nr. 1 unvergleichliche Genüsse: ein Tag, an dem ihre Gaben den Stempel der Vollendung trugen. Nicht unerwähnt bleibe der für München neue und erfolgreich sich einführende Cellist ihrer Vereinigung, Ladislaus Zelenka, der über einen edlen Ton und eine feine Technik verfügt.

Delikate Anschlagsmodulation läßt sich in besonderem Maße, neben einer unmittelbar berührenden Darstellungsbegabung, dem feinsinnigen und äußerst temperamentvollen, nur manchmal der „goldenen Mitte" entbehrenden Pianisten Paul Schramm nachrühmen, der mit unserem trefflichen Konzertmeister Erhard Heyde eine in ihr innerstes Wesen dringende Wiedergabe von Brahms' G dur-Sonate bot. Willi[1]) Kewitsch, die Konzertgeberin dieses Abends, ist ein freundlicher Sopran mit guter Aussprache, welcher noch der geistigen Reife bedarf. Einen die Zuhörer ermüdenden Mangel an geistiger Arbeit und Beteiligung zeigte der Klavierabend von Theophil Demetriescu. Seine Tastenkunst ist außerordentlich respektabel und in einigen der Novitäten (von Rob. Müller-Hartmann und E. R. Blanchet) — die als Kompositionswerte nicht schwer in die Wagschale fallen — interessierten Momente technischer Spezialitäten. Aber auch bei Demetriescu fragten wir uns nach dem „Weshalb" seines Musizierens und suchten vergeblich nach einem Beweis von Darstellungskunst oder Stiltreue. Wo dies beides fehlt, ist es bedenklich, „Novitäten", wie z. B. auch d'Alberts Op. 10 (hier fast nie gehört) zu bringen, denn ihnen wird dann nur zu oft in die Schuhe geschoben, was der Interpretierende verschuldet hat. Backhaus brachte gar keine Novitäten; ein reiches, aber in der Reihenfolge nicht sonderlich geschmackvolles Programm. Die Paganini-Variationen von Brahms waren ein Triumph unbegrenzter Virtuosität. Schade, daß der hochmusikalische Backhaus sich so stark von seinem in Bravour exzellierenden Ich verdrängen läßt! Muß denn das Virtuosenfieber den Künstler verzehren? Chopins Etüden waren teilweise hinreißend schön. Für Chopins Polonaise (Op. 53, As dur) sollte die Seele des Pianisten aber Lackschuhe anziehen. Wolfgang Ruoff betätigte sich mit schönstem Erfolg als pietätvoller Interpret von Liszts Variationen („Weinen, Klagen") und als Begleiter des quantitativ und vor allem qualitativ reichen einzigen Liederabends unseres Kammersängers Feinhals, der wiederum Dankbarkeitsbezeugungen seiner Zuhörer erntete, denen man den Grundton ehrlicher Begeisterung anmerkte. E. v. Binzer

M.-Gladbach Die zunächst nur im kleinen Maße möglichen Versuche, mit den Abonnementskonzerten hier zu beginnen, konnten erfreulicherweise unter immer größerer Beteiligung durchgeführt werden. Das zweite Sinfoniekonzert am Weihnachtstag brachte Pfitzners Christelfleinouvertüre, Bachs Weihnachtsmusik, Haydns Militärsinfonie, eine Arie von Händel und Cornelius' Weihnachtslieder, von Frau Casten-Otto (Düsseldorf) gesungen. Das dritte Konzert machte mit der vollständigen Musik zu Peer Gynt bekannt, zu welcher Alfred Auerbach (Frankfurt) die von ihm verfaßte verbindende Dichtung in sehr geschickter Bearbeitung sprach. Die Sopransoli sang Frau Weller-Ullrich von hier. Eine zweite geistliche Musikaufführung veranstalteten Musikdirektor Hans Gelbke (Orgel) und Ida Schürmann (Gesang) in Verbindung mit dem Kirchenchor. Im ersten Cäciliakonzert („Saul" von Händel-Chrysander) wirkten solistisch u. a. mit: Hermann Weißenborn (Berlin), Hofopernsänger Paul Papsdorf (Berlin) sowie Ida Schürmann. —b—

Nürnberg Eine ganz bedeutende Reduktion hat das philharmonische Orchester durch die Einberufung vieler Mitglieder zum Heere erlitten. Infolge dieses Umstandes und mit Rücksicht auf die jetzige Sparsamkeit des Publikums wurden die großen Konzerte des Philharmonischen Vereins für diesen Winter abgesagt. Daß aber ein Bedürfnis nach Musik vorhanden ist, beweist der gute Besuch aller Konzerte zu billigen Eintrittspreisen, besonders der allwöchentlichen Volkskonzerte. Das Programm derselben wurde bisher nur von deutschen Komponisten bestritten, und es hat Kapellmeister Wilhelm Bruch mit der sorgfältigen Einstudierung einer Reihe von Sinfonien, sinfonischen Dichtungen, Ouvertüren und einiger Kammermusiknummern eine herrliche Blütenlese echt deutschen Musikempfindens vorgeführt. In diesen Konzerten ernteten großen Beifall als Gesangssolisten die Mitglieder des hiesigen Stadttheaters: Rosa Ethofer, Carl Fischer-Niemann und Max Altglass. Auch Frau Gronska-Heidenreich erwies sich als gewandte Koloratursängerin, und Ella Strauch (Fürth) besitzt ein kräftiges, die Koloratur beherrschendes Organ, das aber manchmal zum Detonieren neigt. Fritz Stenitzer (Nürnberg) ließ einen vielversprechenden Tenor vernehmen, dessen Schulung jedoch erst in eine richtige Bahn gelenkt werden muß; denn infolge entsetzlichen Forcierens verfällt die Stimme jetzt schon häufig in ein unangenehmes Tremolieren und könnte leicht noch weitere Einbuße in ihrem Glanze erleiden. Hans Bruch spielte mit viel Feuer, großer technischer Fertigkeit und guter musikalischer Auffassung das Es dur-Klavierkonzert und die Appassionata von Beethoven. Verschiedene Male betätigte sich solistisch Konzertmeister Seby Horváth als vorzüglicher Geiger. Ein vom Kapellmeister Bruch veranstaltetes großes Konzert, das eine farbenglühende Wiedergabe von „Tod und Verklärung" von R. Strauß brachte, gewann durch Ernst v. Possarts meisterhafte Rezitation des „Hexenliedes" von Wildenbruch mit der treffend begleitenden Musik Schillings einen ganz besonderen Reiz. Außer bei den genannten musikalischen Aufführungen war das philharmonische Orchester nur noch bei dem Konzert des Vereins für klassischen Chorgesang verwendet, zu welchem Hans Dorner in feinsinniger Weise den Zeitverhältnissen angepaßt Bruchstücke aus „Elias", dem Brahmsschen „Deutschen Requiem", der „Matthäuspassion" und anderen Bachschen Kompositionen zusammengestellt hatte. Ihre Ausführung durch den trefflich geschulten und wohldisziplinierten Chor und die solistischen Leistungen der bewährten Altistin Kammersängerin Rahm-Rennebaum (Dresden) machten einen tiefergreifenden Eindruck.

Stunden weihevoller Andacht bereitete das vom Kgl. Musikdirektor Carl Hirsch in der Sebalduskirche veranstaltete Konzert, in welchem sein Privatchor mit der Wiedergabe alter klassischer Kirchengesänge und moderner geistlicher Chorgesänge wieder Bewunderungswürdiges leistete. Wie dieser Gesangsmeister jede Stimme seines ganzen Chores dazu erzogen hat, das duftigste Pianissimo im Kopfregister zu singen, dürfte einzig dastehen. Mit dem Satze einiger schlichten Weisen für Frauenstimmen und dem prachtvollen und äußerst dankbaren 12stimmigen Requiem „Weine leise über deine Toten" hat sich Hirsch wiederum als geschickter Komponist bewährt. Professor Maier (München) tat in mehreren Nummern seine Virtuosität auf der Orgel kund.

Der Lehrergesangverein hat unter der gewandten Leitung des Kapellmeisters August Scharrer mit der feinausgearbeiteten Einstudierung der Männerchöre „Kaiser Karl in der Johannisnacht" von Hegar und „Den Toten vom Iltis" von Curti aufs neue einen glänzenden Beweis seiner bewährten Tüchtigkeit und Stimmkraft erbracht. Weniger glücklich war sowohl die Auswahl als auch die ziemlich farblose Wiedergabe der gemischten und Frauenchöre. Der Tenorist Max Hofmüller (Straßburg) konnte mit seinem Bestreben nach möglichst großer Tonausgabe den Bühnensänger nicht verleugnen. Etwas mehr Zurückhaltung wäre den vorgetragenen Liedern von Löwe, Schubert und H. Wolf besser zustatten gekommen. Der Dirigent Scharrer zeigte bei dieser Gelegenheit als temperamentvoller Begleiter große Gewandtheit im Klavierspiel.

An einem Konzertabend des Charitas-Vereins führte sich Dr. A. Stier als umsichtiger Dirigent des noch sehr der

[1]) Dieser Vorname scheint allmählich Neutrum zu werden. (Die Schriftl.)

Feile bedürftigen Kirchenchores St. Elisabeth und als Komponist verschiedener Lieder und Chöre ein, von welchen die „Marienmotette" für Sopran- und Violinsolo, Orchester und Chor den günstigsten Eindruck hinterließ. Frau Prof. Mehlings glockenheller Sopran und Udo Hußlas kraftvoller Bariton boten eine wertvolle Unterstützung.

Das junge Nürnberger Streichquartett der Herren H. Meyer, A. Kaspar, O. Lehnert und G. Rau legte eine erfreuliche Probe seines emsigen Studiums ab, muß aber noch sehr auf Verschmelzung zu einheitlicher, edler Tonfülle und dynamische Ausgleichung im Vortrag hinarbeiten.

Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen gab in einem Henselt-Liszt-Abend der Kgl. Sächs. Kammervirtuosin Laura Rappoldi-Kahrer Gelegenheit, ihre eminente pianistische Fertigkeit wie tadellose Exaktheit im Spiel darzutun. Es war nur zu bedauern, daß sie ihre große Interpretationskunst nicht gehaltvolleren Kompositionen geliehen hatte. Zwar boten die Henseltschen Etüden in ihrer kurzen Fassung ziemliche Abwechslung, dagegen wirkten die langatmigen, musikalisch armen Lisztschen Etüden ermüdend.

Mit großem Erfolg traten noch Hermann Gura und Robert Kothe je in einem patriotischen Liederabend auf.

Sämtliche Konzertaufführungen der Vereine und Solisten waren entweder ausschließlich für kriegswohltätige Zwecke veranstaltet worden oder ließen einen erklecklichen Teil der Einnahme diesem Zwecke zufließen.

Prof. Adolf Wildbrett

Osnabrück Der Krieg hat wie überall, so auch hier störend in das musikalische Leben eingegriffen. Musikverein und Lehrergesangverein mußten ihr bereits aufgestelltes Winter-Konzertprogramm fallen lassen und die schon engagierten auswärtigen Solokräfte abbestellen, da die Kriegsunruhe keine regelmäßigen Chorübungen zuließ.

Unser Theater wollte seine dieswinterliche Spielzeit wie üblich am 1. Oktober mit Wagners „Rheingold" beginnen, allein es fehlte das nötige Orchester, welches (unsere 78. Regimentskapelle) im Felde steht. Es war überhaupt anfangs zweifelhaft, ob das Theater eröffnet werden würde. Um jedoch das Künstlerpersonal nicht der Not auszusetzen, beschloß die Stadtverwaltung, an 3—4 Abenden der Woche Schau-, Volks- und Lustspiele geben zu lassen, auch sogen. Bunte Abende zu veranstalten, an denen das Opernpersonal einige Beschäftigung findet. Der Besuch und Erfolg dieser seit dem 11. Oktober gemachten Veranstaltungen war im allgemeinen ein guter, und da inzwischen ein philharmonisches Orchester sich gebildet hat, so konnte mit Hilfe dieses die Theaterleitung letzthin auch auf die Operette zurückgreifen („Musikantenmädel"), sie will sogar den Versuch mit leichteren Opern wagen. Durch Stücke wie „Der Prinz von Homburg", „Kolberg" u. a. hat das Theater bisher den Beweis erbracht, daß es vaterländische Begeisterung und Erbauung zu erwecken versteht und durch die gebotenen Lustspiele und Operetten die Menschen über die vielen traurigen Gedanken der Jetztzeit auf Stunden hinwegbringen kann.

Von den im letzten Jahresquartale gegebenen Konzerten waren drei von besonders künstlerischem Werte. Alle drei waren kirchlichen Charakters, fanden auch in der Kirche statt und dienten dem guten Zwecke zur Linderung der Kriegsnot. In Rudolf Prenzlers Bußtagskonzert in der Katharinenkirche wußte der Konzertgeber wiederum schöne Proben seines musikalischen Könnens und Geschmacks durch den Vortrag mehrerer Orgelsoli zu geben; auch der unter seiner Leitung stehende Kirchenchor zeichnete sich durch saubere Intonation und Klangfülle aus in verschiedenen a cappella-Chören. Weitere Solisten waren die Sängerin Frau Rose Marie de Liman (Emmerich) und Konzertmeister Slyver, die durch schätzenswerte Vorträge den Erfolg des Konzerts steigerten. Das überaus stark besuchte Konzert schloß mit dem gemeinschaftlich gesungenen Niederländischen Dankgebet. — Am Totensonntag folgte ein Konzert von Musikdirektor Paul Oeser in der Marienkirche das ebenfalls herrliche Orgelvorträge bot, von denen das reizende Adagio aus einer Sonate (F moll) von Wolfrum und das imposante Choralvorspiel zu „Jesus, meine Zuversicht" von Piutti am eindrucksvollsten waren. Der gutgeschulte Kirchenchor und Frl. Glüer erfreuten durch mehrere fein durchgeführte Vorträge von Werken ernsten, dem Tage entsprechenden Inhalts. — Das dritte und bedeutendste Konzert gab unser Musikvereinschor im Verein mit Kräften anderer Vereine und unter Mitwirkung des Organisten Rudolf Prenzler, der Sängerin Hedwig Rode und des neuen philharmonischen Orchesters unter Leitung von Karl Hasse in der Katharinenkirche. Der starke Chor sang unter Orgel- und Orchesterbegleitung Nicolais „Deutsches Gebet" und Händels „Halleluja", ferner ohne Begleitung die 8stimmigen doppelchörigen Werke von Mendelssohn (Psalm 43) und Brahms (Op. 109 Nr. 3) höchst eindrucksvoll und genau. Unsere vielversprechende jugendfrische Sängerin Hedwig Rode erfreute durch ihren herrlichen Alt mit Liedern von Beethoven und Bach, deren Begleitung auf der Orgel Rudolf Prenzler sehr kunstsinnig ausführte. Besonders hervorheben möchte ich noch das wunderschöne Piano der Sängerin in dem Liede: Komm, süßer Tod. Als Orgelsoli wurden 2 Choralvorspiele von Brahms und ein Präludium von Bach (C moll) mit bekannter Meisterschaft vorgetragen. Zum Gedächtnis und Ruhm der Gefallenen kam ferner noch der Trauermarsch aus Händels „Samson" durch die Kapelle und Orgel zum Vortrag.

Hoffmeister

Stuttgart Im zweiten Konzert der Kgl. Hofkapelle sah man den im allgemeinen streng gewahrten sinfonischen Charakter dieser Veranstaltungen zugunsten einer wohl als mehr zugkräftig gedachten, ziemlich gemischten Zusammenstellung des Programms aufgegeben. So kam es, daß Kammermusik, Männerchöre und Militärmärsche nebst einer Haydn-Sinfonie in äußerer, aber keineswegs innerer Eintracht verbunden, neben- oder nacheinander erschienen. Zum Glück blieb dies nur ein Versuch: das dritte Konzert, ebenfalls unter Hofkapellmeister Bands Leitung gegeben, brachte unserem Orchester wieder die gewohnte Aufgabe, ohne die Solistin, Frau Mysz-Gmeiner, in ihrem Rechte zu verkürzen. Die D dur-Serenade von Brahms glauben wir schon kecker, mit launischerem Ausdruck gehört zu haben, aber Straußens „Tod und Verklärung" griff ans Herz. Den Besuchern des Weihnachtskonzertes wurde durch Hofkapellmeister Drach die „Schöpfung" geboten. Die Ausführung war klar, fließend und technisch sehr gut vorbereitet. Zweimal brachte der Verein für klassische Kirchenmusik den „Messias" zu Gehör, während der Neue Singverein (Dirigent Prof. Seyffardt) unter Verzicht auf ein abendfüllendes Werk in den Räumen der Hospitalkirche unter Mitwirkung verschiedener hiesiger künstlerischer Kräfte einen geistlichen Musikabend veranstaltete, wobei solistische Vorträge mit solchen des Chores wechselten und manch gutes und schönes Stück zu hören war. Der allezeit sangesfreudige Kothe ließ eine neue Folge seiner Lieder hören. Der Goethe-Bund betrachtet es mit Recht als Ehrenaufgabe, seinen zahlreichen, getreuen Besuchern den gewohnten Genuß ihrer ein gutes Ansehen genießenden Sonntagnachmittagskonzerte auch in dieser der Veranstaltung solcher Aufführungen nicht sehr holden Zeit nicht entgehen zu lassen. Im Konzertverein ließ sich, erstmals in Stuttgart, Leo Slezak, der gefeierte Wiener Tenor, hören. Man begeisterte sich auch hier für den Sänger, mußte aber an dem Programm, als einem offenbaren Zufallsergebnis, Anstoß nehmen. In diesem Konzert wirkten der treffliche Münchener Pianist Raucheisen und die Geigerin Studeny mit.

Alexander Eisenmann

Kreuz und Quer

Berlin. Der Kultusminister hat an die Kgl. Regierungen und Provinzialschulkollegien eine Verfügung gerichtet, die sich mit der Kriegsnotlage der Privatmusiklehrer befaßt. Es soll danach vollbeschäftigten Lehrern während der Kriegsdauer Zurückhaltung vom musikalischen Privatunterricht nahegelegt werden. Sie sollen seine Übernahme jedenfalls dort ablehnen, wo berufsmäßige Musiklehrer vorhanden sind und Mangel an Beschäftigung haben. Auf Orte, in denen keine eigentlichen Musiklehrer seßhaft sind, findet der Erlaß keine An-

wendung, da dort die Musikbildung sowieso in den Händen der allgemeinen Lehrerschaft liegt und mit deren Fernhaltung unterbunden werden würde. Viel helfen wird diese Verfügung kaum, denn der Notstand kommt hauptsächlich daher, daß zu viele Leute jetzt den Musikunterricht überhaupt aufgesteckt haben, und zwar meistens aus falsch angebrachter Sparsamkeit. Solche Fälle liegen z. B. da vor, wo man gewisse Luxusausgaben nach wie vor laufen läßt, für Unterricht aber nichts mehr übrig zu haben meint. So wurde z. B. zu Weihnachten irgendwo ein Fingerreif für 300 M. gekauft, während die wöchentliche Klavierstunde zu 5 M. seit Ausbruch des Krieges abbestellt war; ein Herr, der seinen Violinlehrer aus Sparsamkeit aufgegeben hatte, lud ihn gleichwohl zu einem Abendessen ein, bei dem Zigarren zu 2 M. das Stück herumgereicht wurden, und dergleichen mehr, was hier alles vorgebracht werden könnte. B. Sch.

— Richard Strauß und Hugo v. Hoffmannsthal sitzen abermals über einem musikdramatischen Werke, das schon ziemlich weit gediehen sein soll. Altwienerisches Milieu, gleich dem Rosenkavalier, doch nicht Rokoko, sondern Kongreßzeit.

— Am 8. Januar erlebte Bizets „Carmen" die 500. Aufführung im Kgl. Opernhause. Für und wider dieses „gallische" Werk war in einer bekannten Berliner Zeitung eine Fehde entbrannt, über die aber die Bühnenpraxis, wie man sieht, zur Tagesordnung übergegangen ist. Die Jubiläumsaufführung wurde vom Generalmusikdirektor Blech dirigiert und vom Oberregisseur Dröscher regiert. In der Titelrolle gastierte Frau Florence Easton aus Hamburg.

Gotha. Das hiesige, bekanntlich von der Schwesterresidenz Coburg aus versorgte Hoftheater beginnt seine gegenwärtige Saison am 24. Januar, erleidet also keine Kriegspause.

München. Die Generalintendanz erklärt, daß die Nachrichten über den Umfang des Rivalitätstreites zwischen den Kapellmeistern Walter und Heß sowie die springenden Details dazu falsch seien. Beide Künstler bezögen volle Gehälter, und zwar als Hofbeamte, bei denen keine Kriegsreduktionen stattfänden. Kapellmeister Heß, der als Nachfolger Fischers berufen war, geht übrigens nach Mannheim ans Hoftheater.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes. Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 3

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 21. Jan. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Karl Goldmark

gestorben am 2. Januar 1915[1])

Mit Karl Goldmark, der — angeblich — am 18. Mai sein 85. Lebensjahr erreicht hätte, ist nicht nur der Nestor unter den österreichisch-ungarischen Komponisten, sondern unzweifelhaft der bedeutendste unter den jetzt lebenden zu Grabe gegangen. Zu Keszthely in Ungarn geboren und von den Magyaren förmlich als einer der ihrigen reklamiert, andererseits seine künstlerische Tätigkeit großenteils in Wien oder auch in dem oberösterreichischen Landstädtchen Gmunden ausübend, konnte Karl Goldmark so recht als musikalischer Vertreter der Doppelmonarchie gelten. Aber noch ein drittes nationales Element tritt in seiner Musik und dieses gerade am auffallendsten hervor: das Jüdisch-Orientalische. Man möge diese Bemerkung ja nicht im landläufig antisemitischen Sinne auffassen. Wir halten vielmehr die „Königin von Saba", Goldmarks glänzendsten Erfolg, den er später nie mehr so ganz erreichte, zugleich sein eigentliches Lebenswerk, für die wahre Nationaloper des Judentums — aber im besten und edelsten Sinne des Wortes.

Es ist ja bekanntlich das alttestamentarische Judentum, die ehrwürdige Stimmungswelt der Patriarchen und Propheten, welche in dieser Oper verherrlicht wird. Goldmark — einer der gemütvollsten Menschen, die ich je kennen lernte — hat das alles mit seinem Herzblut geschrieben, es sind die frommen religiösen Erinnerungen seiner Kindheit, welche ihm bei der Vertonung dieses biblischen Stoffes die Feder geführt. Mögen nun die sich hieraus ergebenden spezifisch jüdischen modulatorischen und rhythmischen Wendungen, Figuren und Melismen manchem Andersgläubigen weniger sympathisch sein, vor dem künstlerischen Ernst der ganzen Gestaltung, und nicht minder vor der sich in ihr aussprechenden dramatischen Kraft und technischen Meisterschaft wird er jederzeit den Hut ziehen müssen.

Goldmark war ja wirklich ein Meister, ja man konnte ihn, verglichen mit den wüsten Kakophonien gewisser Hypermodernen, ohne weiteres einen Klassiker nennen. Dies bezeugen auch seine späteren Opern: „Merlin" (1886), welchem hochromantisch gedachten Werke nur die allzugroße Abhängigkeit von Wagner schadete; „Das Heimchen am Herd" (1896), eine liebenswürdige Idylle (kürzlich von der Opernschule der Wiener Musikakademie wieder erfolgreich in Erinnerung gebracht); „Die Kriegsgefangene" (1899), ein nach Vorbild Glucks und Wagners besonders ernst gemeintes Werk, weil aber eine Episode aus der Ilias behandelnd, vom heutigen Publikum bald fallen gelassen; „Götz von Berlichingen" (1902), stofflich dem Wesen des Tondichters am wenigsten wahlverwandt, daher darin eigentlich nur die Adelheid-Tragödie echt dramatisch überzeugend durchgeführt; endlich 1908 „Ein Wintermärchen", als Schöpfung eines fast 78jährigen Greises von noch immer staunenswerter Frische und in dieser Beziehung kaum minder merkwürdig als des greisen Verdi letzte Oper „Fallstaff".

Fast noch mehr könnte man Goldmark in den meisten seiner Instrumentalwerke wegen der Klarheit und Formfestigkeit zu den Klassikern zählen (freilich wie Mendelssohn, der einst sein Hauptvorbild war: „klassisch" in der Form, „romantisch" bezüglich des Inhaltes) — von den Stücken, die ihn zuerst so vielversprechend in die Musikwelt eingeführt: der Sakuntala-Ouvertüre und ersten Piano-Violin-Suite, dem Bdur-Streichquartett und Amoll-Streichquintett bis hinauf zu seinen zwei Sinfonien, der „Ländlichen Hochzeit" und der ohne Überschrift gelassenen, aber aus derselben Tonart Esdur gehenden, weiter den letzten farbenprächtigen Konzertouvertüren, endlich der Krone seiner Kammermusik, dem so lebens- und spielvollen Klavierquintett in Bdur. Am meisten er selbst, wahrhaft originell ist aber Goldmark doch, wenn er orientalische Töne anschlägt, seien es spezifisch-hebräische oder mehr allgemein zigeunerische, indische, selbst ägyptische. Man denke hier wieder, abgesehen von der Saba-Oper, an die Sakuntala-Ouvertüre, die beiden ersten Sätze (besonders den langsamen) des Violinkonzertes, das Garten-Adagio in der „Ländlichen Hochzeit", die überaus stimmungsvolle Gesangsszene „Fata Morgana" und so vieles andere, das heute noch immer in den Konzertsälen lebendig ist.

Wenn ich oben das von Goldmark erreichte Lebensalter als zweifelhaft bezeichnete, so hat das seinen guten Grund. Er selbst gab mir nämlich nicht „1830", sondern 1832 als sein Geburtsjahr an — dabei aber mit demselben Kalendertag: 18. Mai —, als ich ihn im Auftrage von E. W. Fritzsch, der in seinem eben damals (1870) neugegründeten „Musikal. Wochenbl." (jetzt „Neue Zeit-

[1]) Dieser für Heft 2 (mit Goldmarks Bild) bestimmte Aufsatz war infolge der heutigen ungünstigen Postverbindung um zwei Tage zu spät eingetroffen. (Die Schriftl.)

schrift für Musik") die bedeutendsten zeitgenössischen Tonsetzer in Wort und Bild vorführen wollte, brieflich um die bezüglichen Daten ersuchte. Diesen zufolge konnte ich die wahrscheinlich erste überhaupt im Drucke erschienene biographische Skizze über Goldmark schreiben (Musikal. Wochenbl. Nr. 28 des ersten Jahrganges 1870 S. 441—443), unbegreiflicherweise vom Verleger ohne meine Unterschrift gelassen, während einem dieselbe Nummer eröffnenden anderen Artikel aus meiner Feder — über die Uraufführung der „Walküre" am 26. Juni 1870 in München — mein Name wohl beigesetzt war.

Übrigens dürfte die kleine Skizze — über deren Autorschaft ja damals niemand im Zweifel war — auch nachher noch öfters als Quelle benutzt worden sein. Fand ich doch sogar in einem jüngst erschienenen Nekrologe mehrere Zeilen fast wörtlich abgedruckt: z. B. daß 1854 infolge des großen Eindruckes Mendelssohnscher Werke auf Goldmark er die nächsten Jahre völlig in dieser Manier aufging, daß aber 1858 sich in ihm der radikale Umschwung durch das gründliche Studium Bachs, Schumanns, der letzten Werke Beethovens und das erste Anhören des „Lohengrin" vollzog: er wurde durch diese gleichzeitig auf ihn eindringenden, ihm damals völlig neuen Eindrücke auf eigene Füße gestellt.

Wir sehen also im Grunde Goldmark einen ähnlichen Entwicklungsgang nehmen wie Grieg und Rubinstein, die beide — besonders ersterer — ja nur durch Überwindung des ursprünglich einseitig betriebenen Mendelssohn-Kultus ihre selbständige eigene Richtung gewannen, im Gegensatz zu Gade, der viel origineller „nordisch" beginnend, die sich hieraus ergebenden „Kanten" und „Schärfen" immer mehr abschleifend, zu einem überzeugten Epigonen Mendelssohns und Schumanns wurde. Die in meiner biographischen Skizze mitgeteilten Einzelheiten über die Jugendgeschichte Goldmarks — der, in ärmlichsten Verhältnissen aufgewachsen, von der Geige her seinen Ausgang nahm — brauche ich hier, als jetzt allgemein bekannt, wohl nicht noch weiter nachzutragen.

Prof. Dr. Theodor Helm



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

An der Spitze der abermals langen Konzertreihe stand diesmal H. Wolffs viertes Philharmonisches Konzert, obwohl keine neuen Werke darin zu hören waren. Es wurde da aber gezeigt, wie man ein Programm aus älterer und lediglich deutscher Musik zusammenstellen kann, ohne immer ein und dieselben Stücke wiederzukäuen. Dabei mag es freilich den Norddeutschen wieder fatal gewesen sein, daß Gluck die von ihm gesungene Arie für die Pariser Große Oper in französischer und Mozart die seinige in italienischer Sprache komponierte. Solche Stücke sollten aber trotzdem gerade im Konzertsaale im Originale, gemäß dessen genauer Übereinstimmung von Wort und Ton, und nicht in den schlechten Bühnenübersetzungen gehört werden. Dann erst hat ihr Erscheinen an der Stelle Zweck und Berechtigung. Es handelte sich in unserem Falle um Fragmente aus Glucks Alceste und Mozarts Figaro, die Cläre Dux von der Kgl. Oper sang. Mit schöner Stimme und schlechter Aussprache, letztere eine Folge unzulänglicher Ausbildung der Mittelkonsonanten. Mit dem Philharmonischen Orchester brachte Arthur Nikisch je eine Sinfonie von Haydn und Schumann sowie ein Concerto grosso von Händel zur Aufführung. Auch das waren keine abgeleierten Allerweltsstücke: Haydns Bärensinfonie, die ihren Namen nach den Dudelsackquinten des Finale hat, und Schumanns vierte in D moll, die sich in ihrem Themenmateriale so leitmotivig modern zeigt. Namentlich ihre Reproduktion gelang dem berühmten Dirigenten außerordentlich. Händels Konzert in G moll wurde nach der veralteten Bearbeitung Ferd. Davids aufgeführt, die noch vor Chrysanders Wiederentdeckung der alten Orchesterpraxis entstand. Demgemäß figurierte das Concertino als „zwei obligate Violinen und obligates Violoncell", der Continuo war wenigstens im Grosso aufgearbeitet usw. Alles immerhin noch besser, als wenn bloß die unausgeführte Originalskizze vorgeführt wird. Das Grosso war natürlich wieder massenbesetzt, die Wirkung aber tief und nachhaltend, wie die diversen kritischen Stimmen bestätigten. Die beiden unmittelbar auf dieses schöne Konzert folgenden Hauskonzerte des Philharmonischen Orchesters frischten gleichfalls auf: in einem hörte man Schumanns erste Sinfonie, im andern Mendelssohns schottische. Die übrigen Hauptwerke waren dann allerdings abermalige Wiederholungen Beethovenscher, nämlich des Septetts (Septuor sagte man zu Beethovens und Spohrs Zeiten, wo man noch die efineren UnterscheidungenDuo—Duett, Trio—Terzett, Quatuor—Quartett usw. kannte) und des Tripelkonzertes. In letzterem spielte Paul Weingarten die Klavierstimme. Beim Blüthnerschen Orchester erhielten gleichfalls zwei Konzerte besonderes Interesse. Das erste wurde von Ed. Mörike dirigiert. Den ersten Teil erließ ich mir gleich andern kritischen Kollegen: wir waren unfähig, Beethovens Egmontouvertüre und Es dur-Konzert schon wieder abzusitzen. Georg Bertram, ein ausgezeichneter junger Pianist, spielte es. Wir hörten ihn nur als Liszt-Spieler und bewunderten seine Ausführung des As dur-Sonettes (Petrarca), während diejenige der 12. Ungarischen Rhapsodie so ziemlich allem widersprach, was wir da einst beim Komponisten an unmittelbarer Tradition empfingen. Als Sängerin wirkte Maria Schneider-Planth vom Deutschen Opernhause mit. Das Orchester aber ehrte das Andenken des verstorbenen Goldmark. Liszts E dur-Polonaise als Orchesterstück wäre indessen besser unterblieben, da darin das Original seines ganzen Klavierzaubers beraubt ist. Es gleicht einem zertretenen Schmetterlinge. Früher grassierte auch Chopins As dur-Polonaise als Orchesterstück, was namentlich der selige Bilse mit dem Vorläufer des gegenwärtigen Philharmonischen Orchesters auf dem Konto hatte. Da an „effektvollen" Orchesteroriginalen kein Mangel ist, sollte man derartige Arrangements ruhig vermodern lassen. Das vorangegangene Konzert interessierte besonders durch die mitwirkenden Mitglieder der Kgl. Oper. Da dirigierte der bisher noch nicht weiter bekannt gewordene junge Kurt Soldan, und Birgit Engell, Annemarie Birkenström sowie Peter Unkel sangen. Wie sich Unkels Tenor im Theater als Tannhäuser usw. ausnimmt, weiß ich nicht, da mir Gelegenheit zum Besuche des Staatsoperninstitutes fehlt; aber hier im Konzertsaale habe ich mich über diese in allen Lagen gleich schöne, etwas dunkel gefärbte, volle Stimme gefreut. Desgleichen über die schlichte Vortragsweise des Sängers. In der Szene „Nein, länger trag' ich nicht die Qualen" aus Webers Freischütz, die er neben der Erzählung von Tannhäusers Pilgerfahrt zum besten gab, sollte er sich mit seinem Kapellmeister über die Appoggiatura beraten. Da ich die betreffenden Stellen jetzt stets falsch singen höre, was in meiner Jugend trotz damaligen Mangels an „musikgelehrter" Aufklärung nicht der Fall war, seien sie hier für Leute bonae voluntatis angeführt. Die Appoggiatur, der sogen. freie Vorschlag, die Wechselnote von oben, ist anzuwenden Takt 11 (Wort: bezahlen), 44 (Beute), 89 (Hoffen), 117 (Mächte), 119 (Verzweiflung), 139 (Nächte), 147 (Schicksal) und 151 (Schicksal). Die Leistungen Unkels waren das Beste vom Abend, denn die Damen verwässerten das Programm. Es ist eine Geschmackslosigkeit sondergleichen, auf das genannte düstere Stimmungsbild ein Stück wie das Tanzduett aus „Hänsel und Gretel" folgen zu lassen. Dergleichen Heiterkeiten widern einen in dieser schicksalsschweren Zeit schon ohnehin an, wenigstens vom Konzertpodium aus.

Und der sentimentale Schmarren „O schöne Jugendtage“ aus dem Evangelimann sollte ebenfalls den durchschnittlichen Liedertafelkreisen reserviert bleiben. Interessant war es, wie beifällig auch diesesmal das Werk eines Franzosen aufgenommen wurde: zwei Sätze aus Bizets zweiter Suite zu Sardous Drama „Die Arleserin“. Diese feine und wohllautende Musik nahm alle Herzen gefangen. Will man letztere deshalb für unpatriotisch erklären?

Chopin! Franzose und russischer Pole, je nachdem; jedenfalls aber „feindlicher Ausländer“. Dennoch widmete Ignaz Friedman seiner Klavierdichtkunst einen besonderen Abend und hatte ebenso großen Zulauf wie Erfolg damit. Technisch gediegen, im Vortrage ohne Überschwang — so vermag dieser angesehene Künstler auch den kritischen Hörer einen halben Abend lang zu fesseln. Die Feinheit, Poesie und Intimität seines einstigen Mitschülers Severin Eisenberger ist ihm indessen nicht eigen. Letzterer gab in Heinrich Grünfelds zweitem Abonnementskonzerte seine Kunst zum besten, indem er mit dem Konzertgeber Beethovens Violoncellvariationen über ein Thema aus Händels Judas Maccabaeus und Trios von Brahms und Beethoven spielte, wobei Alfred Wittenberg als Geiger mitwirkte. Beethoven und Brahms liegen Eisenberger nicht so wie Chopin und Schumann; man hört ihm aber, wenn man nicht auf gewisse Prinzipien festgerannt ist, auch dort interessiert und angeregt zu. Cläre Dux von der Kgl. Oper sang dazwischen Kinderlieder von Leo Blech, die dieser begleitete. Es ist über ihre Stimme weiter oben schon gesprochen worden.

Das eigentliche pianistische „Ereignis“ war natürlich das Konzert Teresa Carrennos. Wie neulich vorweg bemerkt, spielte die Künstlerin Beethovens drei Hauptkonzerte. Die dauern mit den Pausen gut zwei Stunden. Weshalb ihnen nun noch die Ouvertüre zu Prometheus vorausgeschickt wurde, ist um so schwerer zu begreifen, als das exponierende große Tutti im ersten Satze des Cmoll-Konzertes, mit dem begonnen wurde, genügend „Ouvertüre“ ist. Im übrigen bestätigte der Abend mein neuliches Urteil: Teresa Carrenno ist lyrischer, weiblicher, intimer geworden, eine ganz neue Erscheinung. Sie steht auf dem Gipfel ihrer Entwicklung, wo alles im milden Lichte wohltuender Abklärung glänzt. Die heilige Ruhe und Weltentrücktheit da oben war manchmal so tief, daß sie befremdete. So z. B. im ersten Satze des Gdur-Konzertes, der fast andante ausfiel. Doch blieb alles eine wahrhaft klassische, aus dem tiefsten Innern heraus geschaffene Leistung. Wer da freilich mehr für die sogenannten „Klaviertitanen“ schwärmt, kam nicht auf die Kosten. Hier sei wieder nebenher an ein Literaturdenkmal, an eine viel zu wenig benutzte Ausgabe der drei Konzerte erinnert, die eine Überfülle von Anregung und Belehrung, sogar im Fingersatze gibt: die für zwei Klaviere von Franz Liszt (Stuttgart, Cotta). Sie enthält im ersten Satze des Cmoll-Konzertes auch eine von Liszt komponierte Kadenz, die sowohl hinsichtlich der Länge wie der Technik und thematischen Arbeit ein klassisches Muster darstellt, wie man es nur noch in Carl Reineckes einschlägigen Arbeiten hat. Im Gdur-Konzerte aber verweist der Großmeister auf die Kadenz Bülows als eine so gelungene Einlage, daß er selber da auf eine eigene verzichten zu können glaubte.

Auch im Reiche des Gesanges verlebte man ein paar gute Abende. Den ersten veranstaltete Jeanne Koetsier Müller, eine holländische Sopranistin mit schöner, jedoch technisch nicht immer vollendeter Stimme. Die Dame sang inmitten bekannter deutscher Meisterlieder ein holländisches von Bernard Zweers, eine pathetische, wirksame Invocatio amoris. Dann kam ein „Lieder- und Duettabend“ von Tilly Cahnbley-Hinken und J. v. Raatz-Brockmann. Hier war das Programm alt und neu, anregend und vielseitig. Der Sängerin äußerst wohllautender und virtuoser Koloratursopran glänzte besonders in dem Alleluja einer Mozartschen Motette und der Calandrina Nicolo Jomellis, wo sie mit der Lerche (calandra) um die Wette trillerte. Der wohlgeübte Sänger aber machte uns mit fünf ernsten Soldatenliedern bekannt, die Detlev v. Liliencron dichtete und Oskar C. Posa ansprechend komponierte. Im Zwiegesange paßten die beiden schönen, kunstgeübten Stimmen vortrefflich zusammen. Hier interessierten besonders drei Duette von Sinding, deren Texte von Rückert waren.

Das Orgelspiel des Jerusalemskirchenorganisten Wolfgang Reimann bewunderte man in Seb. Bachs Passacaglia und M. Regers Sonate Op. 60. Dazwischen stand Seb. Bachs Cmoll-Konzert für zwei Klaviere in einem von C. Berner besorgten Arrangement für zwei Violinen und Orgel. Eine kuriose Wandlung, wenn man bedenkt, daß Bachs beide Cmoll-Konzerte für zwei Klaviere selber Arrangements nach Konzerten für zwei Violinen sind. Wenn nun noch wenigstens die Ausführung gut gewesen wäre! So aber schwankten die beiden Geigen dermaßen, daß von einem „Zusammenspiele“ eigentlich keine Rede sein konnte. In diesem unsicheren Laviren war auch des Organisten steuerfeste Hand machtlos. Besser soll Ossip Schnirlin, der Hauptbeteiligte, nachher solo, ohne seine Partnerin, gefahren sein. Die Kritiker hatten nach dem Doppelkonzerte geschlossen das Feld geräumt.

Rundschau

Oper

Braunschweig

Unsere Oper überwindet die schwere Zeit voll Trauer und Sorgen verhältnismäßig leicht; vor seiner Abreise mit den Truppen nach dem Kriegsschauplatze hatte der Herzog in hochherziger Landesfürsorge den Wunsch ausgesprochen, die Vorstellungen nach den Ferien, wie lange vorher bestimmt, beginnen zu lassen. Infolge der gewaltigen Opfer an Gut und Blut, des tiefen Leides, das uns das furchtbare Völkerringen brachte, nahm der Besuch jedoch stetig ab, sodaß die Intendantur befürchtete, am 30. Sept. mit dem Ende des Theaterjahres das Haus schließen zu müssen. Viele der früher gezeichneten Abonnements wurden zurückgezogen, indessen blieben deren noch so viel übrig, daß man auf genügenden Besuch rechnen konnte; angesichts dieser erfreulichen Tatsache sollte der Betrieb weitergeführt werden, wenn das Personal auf die Hälfte des Einkommens verzichtete. Dies geschah einmütig, und die Folge bewies, daß unsere auserwählte Künstlerschar auch unter den neuen, drückenden Umständen ihre Ideale hochhielt. Der Besuch hob sich immer mehr, und am Tage vor Silvester überraschte der Herzog das Hoftheater durch die freudige Kunde, daß vom 1. Januar ab die kleineren Bezüge wieder voll ausgezahlt und nur die hohen um die Hälfte verkürzt werden sollten: Freude war in Braunschweigs Hallen. Die Vertretung des Intendanten v. Wangenheim durch die Herren Hofrat Rich. Franz und Hofkapellmeister C. Pohlig bewährt sich vorzüglich, der Spielplan bietet viel Abwechslung an deutschen und italienischen Werken, im neuen Jahre soll aber auch die Tugendboldin „Carmen“ ihren Einzug wieder halten. Störend wirkt nur die längere Krankheit unserer jugendlich dramatischen Sängerin Albine Nagel, die schwer zu ersetzen ist. Th. Bergmann-Berlin, die sie als Eva („Meistersinger“) vertrat, konnte ihr weder gesanglich noch darstellerisch das Wasser reichen. Durch solchen Vergleich lernt auch der Laie den Unterschied kennen und die hiesigen Kräfte schätzen. Unser Heldentenor O. Hagen, der den Staub seiner Vaterstadt wieder von seinen Füßen schütteln will, bot als Prophet stimmlich eine glänzende Leistung, sein Landsmann Paul Hochheim-Breslau eröffnete die lange Reihe der Bewerber als Radames („Aïda“) mit entschiedenem Erfolge. In „Hänsel und Gretel“ besitzen wir gegenwärtig in den beiden Soubretten Fr. Weber und Elly Clerron vorzügliche Titelhelden; letztere zeichnete sich auch als Undine aus. Statt des üblichen Weihnachtsstückes hatten wir heuer zwei: „Der Wanderhansel und sein Reisekamerad“ nach Andersens Märchen „Der Reisekamerad“ von Paul Diedicke und „Wie Hans und Trudchen 1914 ihren Vater suchten“ von Asbeck; dieses ist

ein Zeitbild, das jetzt verständlich und wirksam ist, während jenes bleibenden Wert behält. Zu beiden hat Hofmusikdirektor M. Clarus leichtverständliche, passende Musik: Soldaten-, Kinder- und Volkslieder instrumentiert, außerdem Märsche, Tänze, leichte Chorsätze, Melodramen, Instrumentaleinleitungen usw. geschrieben. Beide Stücke beherrschten die Weihnachtszeit, erfreuten jung und alt. Dem vorwiegenden Ernst wurde mit der „Fledermaus" der nötige, wohltuende Ausgleich geboten. Die Herren R. Franz und C. Pohlig übernahmen selbst die Leitung der Operette und besetzten sie nach berühmten Mustern mit ersten Kräften: Else Hartmann, Charl. Linde, Fr. Weber, den Herren Hedler, Koegel, Grahl, Voigt und Mesmer. Die vorzügliche Wiedergabe mit ihrem sonnigen Humor und der schattenlosen, übermütigen Lebenslust löste wahrhaft befreiendes Lachen des nahezu ausverkauften Hauses aus. „An der schönen blauen Donau" als Vorspiel zum 3. Akt bildete eine köstliche Weihnachtszugabe. Demselben Zweck diente ein „Bunter Abend" am Silvestertage; hier steuerte die Hofkapelle die „Tell"-Ouvertüre, das gesamte Ballett einen Tanz, Rich. Hedler, M. Koegel, Max Grahl und Else Hartmann moderne Lieder bei. Deklamationen und zwei kleine Lustspiele ergänzten das Programm, das Ganze bestätigte das Wort „Ende gut, alles gut".

Ernst Stier

Dessau Infolge der Kriegszeit öffnete die Dessauer Hofoper nicht, wie bisher üblich, am 1. Oktober, sondern erst am 15. Oktober ihre Pforten. Einem langgewohnten Brauch gemäß stellte sich auch diesmal Richard Wagner an den Anfang der Spielzeit, und zwar mit dem „Lohengrin". Von anderen Wagner-Werken gelangten des weiteren noch „Der fliegende Holländer" und „Tannhäuser" zu trefflichen Aufführungen. Albert Lortzing war auf dem Spielplan mit der „Undine" und dem „Wildschütz" vertreten, welch letztere Oper als Neueinstudierung erfolgreich in Szene ging. Auch Webers „Oberon" in der Franz Grandaurschen Einrichtung und mit den Franz Wüllnerschen Rezitativen wurde neueinstudiert mehrmals gegeben. Zu den nach längerer Pause wieder ans Rampenlicht geholten Opern zählt auch Rossinis „Tell". Den Spielplan vervollständigten noch Neitzels „Barbarina", Beethovens „Fidelio", Webers „Freischütz", Verdis „Aïda" und „Troubadour" und Max Möllers Weihnachtsmärchen „Blondelfchen", das eine starke Zugkraft ausübt.

Ernst Hamann

Konzerte

Bremen Wie wohl überall im Deutschen Reiche hat sich auch hier in diesem Winter das Musikleben, bedingt durch die besonderen Verhältnisse, etwas anders gestaltet als sonst. Statt der sonst vorhandenen Überfülle von Konzerten, in denen einzelne Künstler ihr größeres oder geringeres Können zu zeigen bestrebt sind, können nur solche Konzerte auf Zuspruch rechnen, die mit Hintansetzung des nur Virtuosenhaften dem ausgesprochenen Zwecke dienen, in der großen und doch so schweren Zeit die Gemüter durch Darbietung der Meisterwerke deutscher Kunst zu erbauen und aufzurichten. Daß diese Veranstaltungen vielfach in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt wurden, ist nur zu billigen.

Die Philharmonische Gesellschaft verzichtete auf die Veranstaltung von Kammermusikabenden, entschloß sich aber trotz mannigfacher Bedenken, die großen Philharmonischen Konzerte, in der üblichen Anzahl 12, allerdings unter sorgfältiger Anpassung der Darbietungen an die Zeitverhältnisse, zu veranstalten. Wie recht sie daran getan, bewies der Besuch der bisher stattgehabten fünf Konzerte, der in nichts gegenüber dem früheren Jahre zurückstand, ein Beweis dafür, wie allgemein das Verlangen, gute Musik zu hören, auch in dieser Zeit ist.

Das 1. Konzert vom 27. Oktober kam den Stimmungen, die jetzt das deutsche Volk beseelen, in ganz besonderer Weise entgegen. Es wurde eröffnet durch die Chöre aus Joh. Seb. Bachs Kantate Nr. 80 über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott". Die Kantate ist ja ein glänzendes Zeugnis für die Kunst des Altmeisters, die einfache Choralmelodie zu einem gewaltigen Musikwerke umzugestalten. Wie bei einem gotischen Bauwerke Säulen, Bogen, Ornamente sich zu dem erhabenen Gesamteindruck vereinigen, so baut sich in dem Eingangschore vermittels der höchsten Kunstformen der Fuge und des Kanons aus dem Wechselspiel der Instrumente und der Stimmen ein Kunstbau in Tönen auf, der seinen Abschluß in einem ausgedehnten Orgelpunkte zu den Worten „Auf Erd' ist nicht sein'sgleichen" findet. In dem zweiten Chore „Und wenn die Welt voll Teufel wär" fällt dem Orchester die Rolle zu, den von den Singstimmen einstimmig vorgetragenen Choral durch musikalische Figuren, die Kampfesmut und Siegeszuversicht ausdrücken, zu illustrieren, während im dritten Chore durch den mehrstimmigen Chorsatz dem Dichterwort: „Das Wort sie sollen lassen stahn" charakteristischer Ausdruck verliehen wird. Trotz einiger durch den Krieg hervorgerufener Lücken im Orchester und den Männerstimmen des Chores fand das Werk unter Leitung von Prof. Ernst Wendel eine wuchtige und packende Wiedergabe, so daß es seinen Eindruck auf die Zuhörer nicht verfehlte. Brahms „Schicksalslied" erfuhr seitens des Chores eine durch Klangschönheit und stimmungsvolle Abtönung ausgezeichnete Darstellung. Die Ouvertüre zu „Egmont" und die 5. Sinfonie von Beethoven vervollständigten das Programm dieses Konzertes.

Im 2. Konzerte am 10. November wurde des 200. Geburtstages von Gluck dadurch gedacht, daß vom Orchester seine Ouvertüre zu „Alceste" (mit hinzugefügtem Schluß von Weingartner) gebracht und von der K. S. Hofopernsängerin Frau Cläre Dux die Arie aus Alceste „Ihr Götter ew'ger Nacht" und die Arie „Endlich soll mir erblüh'n" gesungen wurde. Im übrigen enthielt das Programm die „Maurerische Trauermusik" von Mozart, zwei Klärchenlieder aus Egmont: „Die Trommel gerühret" und „Freudvoll und leidvoll", sowie im 2. Teile die 7. Sinfonie von Beethoven. Was Frau Cläre Dux bot, bewies vollendete Künstlerschaft, der eine angenehme, wenn auch nicht in allen Lagen gleichmäßig weiche Sopranstimme zu Hilfe kommt. Über die Leistung des Orchesters ist nur Gutes zu sagen.

Im 3. Konzert am 24. November kam im ersten Teile Richard Wagner zu Worte, leider nur mit seiner „Faust"-Ouvertüre und mit zwei Sachen, deren Berechtigung für den Konzertsaal nicht ganz einwandfrei feststeht, dem „Waldweben" aus Siegfried und der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer". Auch hinsichtlich der Wiedergabe überragte der 2. Teil, der Beethovens Eroica brachte.

Im 4. Konzert am 1. Dezember spielte Herr Arthur Schnabel Brahms' 2. Klavierkonzert Bdur mit wunderbarer Technik, vornehmer Auffassung, mit Kraft und Wärme und mit fast noch größerem Beifall das selten gehörte Konzertstück Fmoll von C. M. v. Weber. Die Sinfonie Nr. 40 (Gmoll) von Mozart wurde vom Orchester mit Grazie und Schwung gespielt.

Das 5. Konzert am 15. Dezember trug wieder in ganz besonderer Weise der Zeit Rechnung, in der wir leben, in der der Tod reichliche Ernte gehalten hat. Schuberts unvollendete Hmoll-Sinfonie schildert ja in einer so herrlichen Tonsprache die durch Trost und Hoffnung verklärte Wehmut. Das „Deutsche Requiem" von Brahms aber ist wie kein anderes Werk der Tonkunst geeignet, die Traurigen zu trösten, zumal wenn es in der Weise aufgeführt wird, wie das im letzten Konzerte der Fall war. Der Philharmonische Chor wie das Orchester gaben ihren Darbietungen den Ausdruck tiefinnersten Mitempfindens und seelischer Ergriffenheit. Für die Solopartien waren in Frau Cläre Dux (Sopran) und Herrn J. van Raatz-Brockmann (Bariton) Künstler von Ruf gewonnen, die ihre Aufgaben in achtunggebietender Weise lösten.

Eine Wiederholung der Aufführung des „Deutschen Requiem" erfolgte in einem als Gedächtnisfeier für die im Kriege Gefallenen gedachten Konzert im Dom zum Besten des Roten Kreuzes am 30. Dezember. Das Sopransolo sang dabei Frau Mientje Lauprecht-van Lammen entzückend schön. Dies-

mal ging dem Requiem die Kantate von Bach „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“ vorauf, in welcher Frl. Henrici das Altsolo sang, Frau Lauprecht-van Lammen zusammen mit Herrn van Raatz-Brockmann das Duett.

Der Bremer Lehrergesangverein gab sein erstes Konzert unter seinem neuen Chorleiter Herrn Josef Thienel am 7. Dezember im großen Saale des Künstlervereins unter solchem Andrange, daß eine Wiederholung des Konzertes in dem noch größeren Saale des „Kosmos“ notwendig wurde. Das Konzert war in mehrfacher Beziehung beachtenswert; einmal dadurch, daß sämtliche Chöre, neun an der Zahl, erstmalig gesungen wurden, also das Ergebnis fleißiger Arbeit waren, dann dadurch, daß die Ausführung vortrefflich wie sonst war, obgleich der Chor durch Einberufung seiner Mitglieder etwa um ein Drittel verkleinert ist, endlich dadurch, daß das Konzert einen durchaus einheitlichen Charakter trug, indem sich das Programm fast ausschließlich aus Liedern zusammensetzte, die Kampfeslust, Vaterlandsliebe, Siegeszuversicht zum Gegenstande haben. Von ihnen seien besonders genannt: „Media vita“ von Max Bruch, „Schlafwandel“ von Hegar, „Kryptagesang“, von Hans Sitt (für die Sonntagskonzerte im Völkerschlachtdenkmale komponiert), eine bisher ziemlich unbeachtet gebliebene Vertonung des Herweghschen „Rheinweinliedes“ von Franz Liszt, zu dem Herr Julius Schlotke die Klavierbegleitung ausführte, und das bekannte Reißigersche „Blücher am Rhein“ mit Baritonsolo. Das letztere wurde von dem Kammersänger Herrn Alfred Kase (Leipzig) gesungen. Seine übrigen Darbietungen fügten sich ganz in den Rahmen des Konzertes ein, indem sie sämtlich auf den Ton der Vaterlandsliebe und der Kriegsbegeisterung gestimmt waren (Nägeli: Unser Vaterland; Burschen heraus! H. Malz: Das eiserne Gebet, H. Hermann: Mahnung, Küchen: Auf mein Deutschland, Loewe: Prinz Eugen und Fridericus Rex). Da der Sänger über große Stimmittel verfügt, die er trefflich zu gebrauchen weiß, so erzielte er einen bedeutenden Erfolg. Der Lehrergesangverein aber kann sich freuen, daß er in Herrn Josef Thienel einen Leiter gefunden hat, der berufen erscheint, ihn auf künstlerischer Höhe weiterzuführen.

Von den an Zahl nur geringen Einzelkonzerten sei nur erwähnt ein Klavierabend von Télémaque Lambrino, dessen Reinertrag der Künstler für die Zwecke des Roten Kreuzes bestimmt hatte. In der bekannten und oft gerühmten Art bot er uns in technischer Vollendung und großzügiger Auffassung die Sonaten in Edur (Op. 109) und Asdur (Op. 110) von Beethoven, die Sonate in Fismoll (Op. 11) von Rob. Schumann und Capriccio in Hmoll, Scherzo in Esmoll von Brahms. Der Beifall steigerte sich von Nummer zu Nummer und zwang den Künstler, am Schluß noch Schuberts Militärmarsch zuzugeben, dessen glänzende Wiedergabe solche Beifallsstürme entfesselte, daß diese erst durch zwei oder drei weitere Zugaben beschwichtigt werden konnten.

Prof. Dr. R. Loose

Dessau Das Dessauer Konzertleben zeigt gegen früher insofern ein etwas verändertes Gesicht, als man bisher infolge der Ungunst der Zeit die sonst gewohnten Abonnementskonzerte der Hofkapelle noch nicht wieder eingerichtet hat. An ihre Stelle traten die sogenannten „Vaterländischen Abende“ mit Programmen, deren Inhalt sich aus Konzertstücken, Chorvorträgen, Deklamationen und Bühnenwerken zusammensetzt. Vier solche Abende gab es bis jetzt, deren Charakter zu Anfang immer durch den Orchestervortrag eines der alten deutschen Armeemärsche festgelegt wurde. Von umfangreicheren Orchesterwerken hörten wir unter Generalmusikdirektor Mikoreys Führung die beiden Lisztschen Ungarischen Rhapsodien Nr. 1 u. 2; Beethovens Leonorenouvertüre Nr. 2 und Schumanns Ouvertüre zur Braut von Messina; in die Chor- bezw. Doppelquartettvorträge teilten sich die Singakademie und die ersten Kräfte der Hofoper, die auch mit vielen Soli aufwarteten; mit Deklamationen beteiligten sich die hervorragendsten Mitglieder des Hofschauspiels. In den bisherigen drei Kammermusikabenden der Herren Mikorey, Otto Wenzel, Weise, Matthiae gelangten in gediegener Art des Vortrags zur Darbietung Mozarts Cdur-Streichquartett (Köchel-Verz. Nr. 465), Dvoraks Esdur-Klavierquartett Op. 87, Robert Volkmanns Gdur-Streichquartett Op. 34, C. M. von Webers Bdur-Klavierquartett Op. 8, Schuberts Dmoll-Streichquartett (Der Tod und das Mädchen) und Beethovens Ddur-Klaviertrio Op. 70 Nr. 1. Außerdem hörten wir an diesen Abenden Herrn Hofopernsänger Ullmann mit Gesängen von Schubert und Plüddemann, die Hofopernsängerin Frl. Land mit Bachs Solokantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ und unsere einheimische Pianistin Carola Lorey-Mikorey mit Beethovens Klaviersonate Op. 81a. Einen wahrhaft erhebenden, echt weihevollen Genuß gewährte das Totenfestkonzert in der St. Johanniskirche, zu dem sich am 22. November die Dessauer Singakademie, der Hoftheatersingechor, ein Quartett erlesener Solokräfte der Hofoper und die Herzogliche Hofkapelle vereinigt hatten. Zur Aufführung kam Josef Reiters „Requiem“ (Op. 60), ein Werk, in all seinen Teilen voll von reichen Schönheiten und tief erbaulichen Wirkungen, die alle um so ergreifender in die Erscheinung traten, als eine allseitig gediegene Wiedergabe dieser leider noch viel zu wenig gewürdigten Kunstschöpfung sie in bester Art hervorhob. Zu sämtlichen Theatervorstellungen und Konzertveranstaltungen sind alle noch verfügbaren Plätze den in den hiesigen Lazaretten untergebrachten verwundeten Kriegern frei überlassen, von welcher nachahmenswerten Einrichtung unsere tapferen Vaterlandsverteidiger denn auch vollen Gebrauch machen.

Ernst Hamann

Noten am Rande

Nochmals die Wacht am Rhein. Interpellationen wegen meiner bezüglichen Aphorisme in Heft 1 unseres Blattes veranlassen mich zu dem Nachtrage, daß Meyerbeers Kantate (Oratorium) „Gott und die Natur“ nach einer Aufführung durch den königlichen Kapellmeister B. A. Weber, die 1811 in Berlin stattfand, von keinem Geringeren als Karl Maria v. Weber rezensiert und hoch gepriesen wurde. Letzterer hatte zusammen mit Meyerbeer bei Abt Vogler Unterricht gehabt und die hohe Begabung seines Mitschülers früh erkennen gelernt. Die Kantate besteht aus 11 Nummern, deren letzte als breites Finale in die erwähnte Fuge ausläuft. „Der Plan des Ganzen ist mit reicher Mannigfaltigkeit und ohne das Gesetz der Einheit zu stören entworfen. Glühendes Leben, herzliche Lieblichkeit und besonders die echte Kraft des emporflammenden Genies ist darin unverkennbar.“ „Die Instrumentierung ist durchaus gut berechnet, originell und neu, nie überladen.“ Weber bewundert besonders Nr. 8, Chor der vier Elemente, als „echt kontrapunktisches Meisterstück“: „jedes trägt erst seinen eigenen Gesang mit dem es charakterisierenden Accompagnement vor, am Ende vereinen sich alle vier Gesänge mit ihren vier Accompagnements, also acht Themata“ — „sehr logisch

konsequent, fließend und natürlich". Das Nähere möge man in der Auswahl von Webers Schriften nachlesen, die in Reclams Universalbibliothek um ein Geringes zu haben ist. Zu bedauern bleibt es, daß so autoritativ gepriesene, gediegene Arbeiten eines genialen Meisters nicht daraufhin geprüft werden, ob sich ihre Wiederaufführung lohne. B. Sch.

Ernestine Schumann-Heinks Bekenntnis zur Heimat. Einem Bericht des Neuyorker Herald über ein deutsches Liederkonzert, das Ernestine Schumann-Heink kürzlich gegeben hat, um auch als ansässige Amerikanerin ihr Bekenntnis zur alten Heimat künstlerisch darzutun, entnimmt das Hamburger Fremdenblatt folgendes: „Wo stand die wunderbare Sängerin, als es in gewissen Kreisen fast zur Mode wurde, sein Deutschtum vorsichtig zu verschweigen? Als ein öffentliches Bekenntnis zur deutschen Sache auf der Konzertbühne zum mindesten ein Wagnis war? Frau Ernestine Schumann-Heink hat die erste Gelegenheit ergriffen, freimütig Farbe zu bekennen. Sie hat vorgestern ihr erstes großes Neuyorker Konzert gegeben, und bei dieser Gelegenheit überschüttete eine wahrhaft kosmopolitische Zuhörerschaft die Sängerin mit frenetischem Beifall. Man jubelte ihr zu, bis man nicht mehr konnte. Man hatte ihr Blumen überreicht und wollte nicht müde werden, immer neue Zugaben von der Diva zu verlangen. Und da, am Schluß ihres Konzerts, da legte Frau Schumann-Heink vor aller Welt ohne Scheu ihr Glaubensbekenntnis ab. Mit stolzem Schritte trat sie dicht vor die Rampe, als ob sie ihre Botschaft so recht eindringlich hinausschmettern wollte in den dichtgefüllten Saal. Und als dann endlich Ruhe eingetreten war, da sang sie Hugo Wolfs Heimweh, das prächtige Lied, das so wunderbar die Liebe und das Sehnen nach der deutschen Heimat atmet. Nie hat Frau Schumann-Heink schöner und vollendeter gesungen. Und als sie dann geendet hatte: ‚Ich grüß' dich, Deutschland, aus Herzensgrund!', da herrschte einen Augenblick atemlose Stille im Saale. Einen Augenblick nur, dann brach es los, urgewaltig. Mit Tränen in den Augen jauchzten die Deutschen ihr zu. Aber auch die anderen, hingerissen von ihrem Liede, wie bezaubert von der Innerlichkeit ihres Gesanges, schlossen sich an. Es war ein Augenblick, den keiner der Besucher des Konzerts je vergessen wird. Wir Deutsch-Amerikaner aber werden Frau Schumann-Heink ihr Glaubensbekenntnis nie vergessen".

Deutschlands musikalische Rache an Rußland. Saint-Saëns' antideutsche Ergüsse haben in Paris nach mehr geschmeckt. Deshalb erzählt der Pariser Figaro denen, die niemals und nirgends alle werden, daß Deutschland ein neues Mittel gefunden habe, sich an Rußland zu rächen. Den Musikverlegern sei mitgeteilt worden, daß die gestochenen Kupferplatten, die die Werke Glinkas, Rubinsteins, Mussorgskis, Rimski-Korsakows und anderer Komponisten enthielten, und die in Berlin und in Leipzig aufbewahrt würden, eingezogen werden müßten, da Deutschland das Kupfer jetzt besser verwenden könne. Ein russischer Musikverlag sei auf diese Weise bereits um 400000 M. geschädigt worden. So wird freundlichst dafür gesorgt, daß wir Deutschen in diesen schlimmen Zeiten immer wieder einmal ein wenig aufgeheitert werden. Die Sache ist aber für die besagten französischen Bundesbrüder nicht ebenso spaßhaft. Denn wenn ihnen nun gar, und den französischen und englischen Freunden dazu, die Werke ihrer Glinka, Mussorgskis usw. als Bestandteile deutscher Granaten in die Parade fahren? (Das heißt, wenn sie wirklich in „Kupfer" gestochen waren.) Welcher neue deutsche Bruch des Völkerrechts!

Kreuz und Quer

Berlin. Im Charlottenburger Deutschen Opernhause sang Friedrich Plaschke aus Dresden zum erstenmal hierorts den Telramund. Neben Kurt Fredrich gastiert jetzt auch noch Heinrich Hensel aus Hamburg.

— Rosmers Königskinder wurden im Lessingtheater wieder auf die Bretter gebracht. Natürlich mit Humperdincks einst viel besprochener Musik. Das Publikum weiß aber immer noch nicht, ob es da in einer Oper oder im Schauspiele sitzt, denn für letzteres geht es ihm auf der Bühne zu musikalisch, für erstere aber zu rednerisch zu. B. Sch.

— Die letzte Aufführung von Beethovens Fidelio bewies, wie die stillosen Experimente mit der dritten Leonorenouvertüre immer wieder auftauchen: auch Rich. Strauß beliebte diese sinfonische Dichtung vor der Verwandlung im letzten Akte einzuschieben. Von Zumpe hörte man sie einst in München als Postludium nach Schluß der Oper, andere schoben sie als Vorspiel zum zweiten Akte ein, wieder andere verdrängten durch sie die definitive Fidelioouvertüre. Daß letztere sich am besten der eröffnenden Plättszene anpaßt und die sogenannte Große von Beethoven wohlüberlegt aus der gültigen Fassung der Oper eliminiert wurde, scheint immer noch nicht allen Leuten klar zu sein. B. Sch.

— G. Puccini erklärt in einer Zuschrift an den Schriftführer des Deutschen Bühnenvereins, daß er sich von jeder Kundgebung gegen Deutschland ferngehalten habe.

Köln. Als Leiter der Gürzenich-Konzerte ist der städtische Kapellmeister in Essen Hermann Abendroth gewählt worden.

Leipzig. Die Unsitte, den Kriegszustand marktschreierisch zu Reklamezwecken auszunutzen, konnte man leider auch in Musikerkreisen beobachten. Meist handelte es sich dabei um solche Musikanten, deren Emporkommen schon seit je mehr auf Reklame und Protektion denn auf Ernst und Können begründet, und denen das Gefühl abhanden gekommen ist für das Anrüchige und Niedrige ihrer Handlungsweise, die Kriegslage im sichern Port für die Zwecke ihrer Selbstsucht und Eitelkeit auszunutzen, während Tausende unserer tapferen Soldaten, wovon gewiß die meisten in ihrem Fach still schaffend etwas Tüchtiges geleistet haben, sang- und klanglos auf den Schlachtfeldern verbluten müssen. Anrecht auf besondere Hervorhebung haben einzig diejenigen, die sich im Kampfe selbst besonders hervorgetan oder für die andern ihr Leben haben lassen müssen. So sei hier gesprochen von dem zwar noch wenig bekannten aber desto verheißungsvolleren jungen Musiker und Musikwissenschafter Dr. Martin Falck, der bei einem Sturmangriff bei Beceleare am 29. Oktober gefallen ist. Er war am 26. Oktober 1888 als Sohn des verstorbenen Schuldirektors Eduard Falck in Plauen i. V.

geboren. Seine Neigung zur Musik fand schon im Elternhause liebevollen Widerhall; daher nimmt es nicht wunder, daß er, als er 1908 in Berlin sein Universitätsstudium aufnahm, neben Germanistik im Hauptfach auch der Musikwissenschaft oblag. Noch im gleichen Jahr ging er nach München, wo er neben seinen Studien bei E. Istel seine theoretischen Kenntnisse vertiefte, im Herbst 1909 nach Leipzig, wo er 1912 unter H. Riemann mit seiner Doktordissertation glänzend abschnitt und kurz vor Kriegsbeginn seine Studien mit dem Staatsexamen abschloß. Auf musikalischem Gebiet war er tätig durch Vorarbeiten zur Veröffentlichung alter Musik, zur Sammlung der wichtigsten Arbeiten seines verstorbenen Onkels Bernhard Vogel, mit Liederkomposition und ganz besonders durch Erforschung des Lebens und Schaffens Wilhelm Friedemann Bachs. „Sein Leben und seine Werke" sind von Falck in klarer und auch schöner Darstellung und mit scharfem kritischen und künstlerischen Verstand geradezu mustergültig bearbeitet worden (mit einem thematischen Verzeichnis der Kompositionen, 1. Band der von Arnold Schering bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig herausgegebenen „Studien zur Musikgeschichte"). Ein besonderes Verdienst des Buches dürfte es sein, den Menschen Friedemann Bach aus der nebelhaften und irreführenden Darstellung des Brachvogelschen Romans in die Wirklichkeit gehoben zu haben. Falck fing gerade an, sich auch sonst musikschriftstellerisch, und zwar sehr geistvoll, zu betätigen, und wollte sich künftig ausschließlich der Musik widmen. Als der Krieg hereinbrach, stellte er sich sofort freiwillig, ist aber, nachdem er kaum 14 Tage ins Feld gezogen war, schon gefallen. Mit ihm ist ein ebenso begabter wie liebenswerter und bescheidener junger Künstler heimgegangen, der offene Augen und Sinne für alles Schöne mitbrachte. Ehre seinem Andenken! Dr. M. U.

Mannheim. Das Großherzogl. Hof- und Nationaltheater hat diesmal seine Rechnung mit einem Defizit von 179137 M. abgeschlossen. Diese Summe muß der Bürgerausschuß noch nachträglich bewilligen bezw. dem städtischen Zuschusse von 315700 M., der eben für das Geschäftsjahr 1913/14 nicht ausreichte, zulegen.

München. Der stellvertretende kommandierende General v. d. Tann in München hat eine Mahnung an das Publikum gerichtet, in der er in ernsten Worten die Lichtspieltheater, die Kabaretts, Volkssänger und die Theater ermahnt, nicht wie bisher mit seichter Musik und seichten Gaben das Publikum von dem Ernst der Zeit abzulenken.

Petersburg. Hier ist die Pianistin Annette Essipoff im Dezember im Alter von 64 Jahren gestorben. Sie war Schülerin und die erste Gattin des bekannten Klavierlehrers Leschetizky und selbst eine hervorragende und besonders als Chopin-Spielerin auch in Deutschland geschätzte Klavierkünstlerin.

Regensburg. Michael Haller, der bekannte katholische Kirchenmusiker, starb hier im 75. Lebensjahre. Er war Stiftskanonikus und hatte den Titel eines Geistlichen Rates. Seine Kirchenkompositionen (18 Messen, mehrere Bände Motetten usw.) sind sehr bekannt, weniger seine weltlichen (Streichquartette, Melodramen, Chöre usw.). Musikwissenschaftlich war er besonders im Kirchenmusikalischen Jahrbuch tätig. Hoch geschätzt ist seine „Kompositionslehre für den polyphonen Kirchengesang" und sein Lehrbuch „Modulationen in den Kirchentonarten". Aber auch sein „Vademecum für den Gesangsunterricht" liegt bereits in 12. Auflage vor. Außerdem hat der Verstorbene sich durch seine Mitarbeit an der Gesamtausgabe von Palestrina ein Denkmal gesetzt.

Salzburg. Am 14. August 1914 sollte das schöne, dem Andenken und der Pflege Mozarts gewidmete Gebäude in seiner Vaterstadt Salzburg in feierlicher Weise eingeweiht werden, aber der Krieg ließ diese friedliche Feier als unpassend erscheinen, und so hat man im Herbst 1914 das Mozarteum ohne alles Gepränge seiner Bestimmung übergeben. Salzburg ist dadurch um ein Bauwerk bereichert worden, das sich ebenbürtig seinen besten Architekturdenkmälern anreiht. Geschaffen ist es von dem Münchener Architekten Richard Berndl. Im Stil des Salzburger Spätbarocks vereint es zwei verschiedene zu einer Einheit zusammengefügte Bauten, den Festsaalbau und den Schulbau, wobei der reicher ausgeführte Saalbau an der Straße liegt, während der Schulbau zurücktritt und eine einfachere ruhige Villenform hat. Im Erdgeschoß des Schulraumes befinden sich die Schulräume; im Obergeschoß reihen sich an die in der Farbenzusammenstimmung ausgezeichnet gelungene Bibliothek, der in edlen Materialwirkungen prangende Sitzungssaal, sodann verschiedene Verwaltungs- und

Proberäume und endlich der sogenannte Wiener Saal, ein kleinerer Konzertsaal für Kammermusik und Veranstaltungen kleinerer Art, der eine besondere Stiftung der Wiener Mozartgemeinde ist. Der Saalbau birgt ausschließlich den großen Konzertsaal, der durch seine gewaltige Raumstimmung und heitere Festlichkeit entzückt, und ausgedehnte Nebenräume. Dieser Saal, der bis zum Gewölbescheitel 12 m, in der Länge 29 m, in der Breite 15 m mißt und durch Zurückklappen der Eingangstüren sowie durch Einbeziehung der Wandelgänge noch vergrößert werden kann, faßt 1200 Personen. Der herrliche plastische Schmuck ist von vorzüglichen Künstlern ausgeführt, darunter Wackerle, Römer, Buchner und Wadere.

Stuttgart. Generalmusikdirektor v. Schillings, der als freiwilliges Mitglied des Kaiserlichen Automobilklubs im Felde steht, hat das Eiserne Kreuz erhalten.

— Der Professor am Konservatorium für Musik und Organist an der Markuskirche, Pianist Adolf Benzinger, Leutnant d. L., Inhaber des Eisernen Kreuzes, hat bei einem Nachtangriff in Rußland den Heldentod erlitten.

Wien. Karl Goldmarks letzte Kompositionen sind ein Klavierquintett und der Entwurf zu einer Oper. Ferner schrieb Goldmark in Gmunden, wo er sich bis vor vier Wochen aufhielt, an seinen Lebenserinnerungen.

Wettbewerb um den Preis der Giacomo Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler

Der Wettbewerb um den Preis der Giacomo Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler wird mit Ermächtigung des Stiftungskuratoriums für das Jahr 1915 von der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin ausgeschrieben.

I. Bewerbungsbedingungen sind folgende:

Der Bewerber muß:

1. in Deutschland geboren und erzogen sein und darf außerdem das 30. Lebensjahr nicht überschritten haben,
2. die Studien auf einem der nachbenannten Musikunterrichtsinstitute, und zwar
   a) der zur Kgl. Akademie der Künste gehörigen Lehranstalten für Musik (akademische Meisterschulen für musikalische Komposition, akademische Hochschule für Musik, akademisches Institut für Kirchenmusik),
   b) dem Sternschen Konservatorium für Musik in Berlin,
   c) dem Klindworth-Scharwenka-Konservatorium für Musik in Berlin,
   d) dem Konservatorium für Musik in Köln,
   e) dem Hochschen und Raffschen Konservatorium in Frankfurt a. M.,

   oder bei einem Ordentlichen Mitgliede der Musiksektion der Akademie der Künste in Berlin machen oder gemacht haben. Es kommen jedoch nur diejenigen Ordentlichen Mitglieder in Frage, die ihren Wohnsitz in Preußen haben;
3. sich über seine Befähigung und seine Studien durch Zeugnisse seiner Lehrer ausweisen.

II. Die Preisaufgaben bestehen

a) in einer achtstimmigen Vokaldoppelfuge für zwei Chöre, deren Hauptthema mit dem Texte von den Preisrichtern aufgegeben wird,
b) in einer Ouvertüre für großes Orchester,
c) in einem dramatischen Werk für Solostimmen und Orchester (nach Belieben der Bewerber auch Chor), dessen Ausführung 20—40 Minuten in Anspruch nimmt. Der Text kann von den Bewerbern frei gewählt werden.

III. Die Anmeldung zu dem Wettbewerbe muß unter Beifügung der vorstehend unter I angegebenen Zeugnisse bis zum 15. Februar 1915 an die Akademie der Künste in Berlin W 8 Pariser Platz 4 erfolgen. Die Zusendung des Themas für die achtstimmige Vokaldoppelfuge erfolgt nach Prüfung der Bewerbungsgesuche.

IV. Die Arbeiten müssen bis zum 15. November 1915 in eigenhändiger, sauberer und leserlicher Schrift versiegelt an die Kgl. Akademie der Künste kostenfrei eingesandt werden. Ein den Namen des Bewerbers enthaltender, versiegelter Briefumschlag muß dem Gesuche beiliegen. Dieser sowie die eingereichten Arbeiten sind mit einem gleichlautenden Motto zu versehen.

Der Briefumschlag muß ferner eine schriftliche Versicherung an Eidesstatt enthalten, aus der hervorgeht, daß die eingereichten Arbeiten von dem Bewerber selbständig und ohne fremde Beihilfe gefertigt sind.

Das Manuskript der preisgekrönten Arbeiten wird Eigentum der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin. Die uneröffneten Umschläge nebst den zugehörigen Arbeiten werden den sich persönlich oder schriftlich legitimierenden Bewerbern durch das Bureau der Kgl. Akademie der Künste zurückgegeben werden.

V. Der Preis besteht in einem Stipendium in Höhe von 6000 M. und ist zu einer 18 monatigen Studienreise bestimmt. Über die Ausführung derselben erläßt das Kuratorium der Stiftung auf Vorschlag des Senates der Akademie der Künste, Sektion für Musik, jedesmal die näheren Bestimmungen.

Der Sieger ist verpflichtet, als Beweis seiner fortgesetzten künstlerischen Tätigkeit nach gewissen vorzuschreibenden Zeiträumen an die unterzeichnete Sektion der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin zwei eigene größere Kompositionen einzusenden. Die eine muß eine Ouvertüre oder ein Sinfoniesatz, die andere das Fragment einer Oper oder eines geistlichen Vokalwerkes sein, dessen Aufführung etwa eine Viertelstunde dauern würde.

VI. Die Zahlung des Stipendiums erfolgt auf Anweisung des Vorsitzenden des Kuratoriums der Giacomo Meyerbeer-Stiftung in drei Raten, deren erste beim Antritt der Studienreise, deren zweite und dritte jedoch erst nach Einsendung je einer der unter V geforderten Arbeiten fällig werden.

VII. Das Kollegium der Preisrichter besteht statutengemäß aus den in Berlin wohnhaften Ordentlichen Mitgliedern der Musiksektion der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin, den Kapellmeistern der hiesigen Kgl. Oper und dem Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin.

Berlin, den 29. Dezember 1914.

Der Senat, Sektion für Musik
Gernsheim

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 4

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 28. Jan. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Musikalische Frühreife

Von Dr. **Edgar Istel** (Berlin-Wilmersdorf)

Berühmt ist der Ausspruch des einst von Europa vergötterten Opernkomponisten Joh. Adolf Hasse, der über den jungen Wolfgang Amadeus Mozart die Prophezeiung sprach: „Dieser Knabe wird uns alle in Vergessenheit bringen". Unheimlich früh waren die ersten musikalischen Regungen Mozarts, des größten spezifischen Musikgenies, das die Welt je gesehen, aber diese anormale Frühreife hat leider der göttliche Genius mit einem allzu frühen Tode sühnen müssen. Schon als dreijähriger Knabe setzte sich Wolfgang ans Klavier und unterhielt sich mit dem Zusammensuchen von Terzen, worüber ein Freund des Hauses, der Musiker Schachtner, berichtete: „Sobald er mit der Musik sich abzugeben anfing, waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als tot, und selbst die Kinderreigen und Tändelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant sein sollten, von der Musik begleitet werden; wenn wir, er und ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer ging, einen Marsch dazu singen und geigen. Vor dieser Zeit aber, ehe er die Musik anfing, war er für jede Kinderei, die mit ein bißchen Witz gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles andere vergessen konnte". Und ähnlich schreibt der Vater: „Als Kind und Knab' warst Du mehr ernsthaft als kindisch, und wenn Du beim Klavier saßest oder sonst mit Musik zu tun hattest, so durfte sich niemand unterstehen, den mindesten Spaß zu machen. Ja, Du warest selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren".

So also hatte der Dämon der Tonkunst schon früh Mozarts Herz erobert, und erst der reifere Mann gewann wieder jene Freudigkeit zurück, die ihm das Tonspiel als ein Spielen mit den Tönen erscheinen ließ. Vier Jahre alt, erhielt Mozart bereits Klavierunterricht, im 5. Jahre komponierte er kleine Klavierstücke, die der Vater aufzeichnete, im 7. Jahre bereits spielte Mozart außer Klavier noch Orgel und Violine, und im gleichen Jahre erschienen seine ersten Kompositionen, Sonaten für Klavier und Violine, im Stich.

Aber nicht alle Kinder sind kleine Mozarts; selbst die anderen großen Meister der Tonkunst erreichten nicht bei weitem die frühe, man kann wohl sagen, unnatürlich frühe Entwicklung Wolfgangs. Immerhin bekennt Beethoven in der Vorrede zu seinen ersten Klaviersonaten, daß mit dem vierten Jahre bereits die Musik die erste seiner jugendlichen Beschäftigungen wurde.

Gerade dieses vierte Jahr aber ist, wie neuere Forschungen eines Arztes (Dr. Oswald Feis, „Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker") gezeigt haben, für die Entwicklung des Kindes von außerordentlicher Bedeutung; in diesem Alter vor allem pflegt der Tonsinn zu erwachen. Wie er sich dann weiter entwickelt, ist freilich Sache der individuellen Begabung, und darum sollten z. B. Eltern, deren Kinder erst verhältnismäßig spät Zeichen musikalischen Interesses von sich geben, nicht gleich an dem Musiksinn ihrer Sprößlinge verzweifeln. Verkehrt wäre es freilich, den Kindern eine musikalische Erziehung aufzwingen zu wollen in einem Alter, in dem sie noch keinerlei musikalische Regungen zeigen.

So sehr sich auch der Musiksinn durch Übung erziehen und vervollkommnen läßt, so sollte man doch von jederlei Zwang absehen. Es könnte einem Kinde sonst ergehen wie E. T. A. Hoffmanns „Musikfeind", der in Wirklichkeit ein enthusiastischer Musikfreund ist, dem aber durch eine ungeeignete Erziehung die lieblichste aller Künste verekelt wurde.

Mir ist so mancher Mensch begegnet, der klagte, nur durch die pedantische Art seines einstigen Klavierlehrers sei ihm ein für allemal die Lust an der Musik so gründlich benommen worden, daß er vieler, vieler Jahre bedurfte, um wieder einigermaßen Geschmack an ihr zu finden. Geht es uns allen doch so mit Homeros: erst wenn wir die Torturen unserer Gymnasialjahre längst vergessen haben, gelingt es uns, zum Genuß des größten Epikers aller Zeiten und Völker zu gelangen.

Drum rate ich: man malträtiere kein Kind mit Musik, das nicht ein inneres Verlangen danach trägt; man schicke es aber in gute Konzerte und in leichtere Opern, die, wie „Hänsel und Gretel" oder „Die Zauberflöte", ihrem Stoff nach dem kindlichen Verständnis entsprechen. Das übrige wird sich dann leicht von selbst finden. Eines Tages wird schon der Wunsch erwachen, ein Instrument zu spielen oder — noch besser — selbst zu singen.

Man bedenke eben, daß es nicht nur eine musikalische Frühreife, sondern auch eine musikalische Spätreife gibt. Richard Wagner ist wohl das am meisten bezeichnende

Beispiel für die überaus späte musikalische Entwicklung eines Genies. Wagner war, wie er selbst erzählt, bereits neun Jahre alt, ohne daß er Musikunterricht gehabt hatte, während seine beiden Schwestern, denen er zuhörte, Klavierunterricht erhielten. Endlich bekam er von einem Hauslehrer, der ihm den Cornelius Nepos explizierte, auch ein paar Klavierstunden. Kaum war jedoch Wagner über die ersten Fingerübungen hinaus, als er sich heimlich, ohne Noten, die „Freischütz"-Ouvertüre einstudierte. Der Lehrer hörte dies und sagte, aus Wagner werde nie etwas! Wagner meinte, der Lehrer habe recht gehabt, denn Klavierspielen lernte der künftige Schöpfer des „Tristan" niemals; der junge Wagner spielte mit dem greulichsten Fingersatz auf eigene Faust besonders Mozart-Ouvertüren leidenschaftlich. Elf Jahre alt, wollte er noch Dichter werden, dreizehnjährig, versuchte Wagner, Musik zu einem seiner Trauerspiele zu schreiben, und erst im 16. Jahre brach eine solche Leidenschaft zur Musik durch, daß man beschloß, ihm Kompositionsunterricht geben zu lassen. Auch hier ging es zunächst sehr schlecht: phantastische Ideen, aus der Lektüre E. T. A. Hoffmanns entlehnt, spukten ihm im Kopfe, so daß auch dieser Lehrer wiederum erklären mußte, aus dem jungen Wagner werde nichts Gescheites!

Erst Theodor Weinlig, dem Thomaskantor, gelang es, den bereits 19jährigen jungen Mann zum Musiker zu erziehen, und von nun an datiert Wagners unaufhaltsame musikalische Entwicklung, die sich allerdings so langsam vollzog, daß noch der 30jährige Meister im Zweifel war, ob er wirklich „das Zeug zu einer höchsten künstlerischen Individualität besäße".

Bei Wagner ist deutlich ersichtlich, welch bedeutsame Rolle die Zeit der Pubertät für die musikalische Entwicklung spielte: jene gewaltige Gefühlsrevolution, die das Erwachen des Geschlechtstriebes mit sich bringt, öffnet die Schleusen des Unterbewußtseins, dessen ungeheure Fluten sich — beglückend oder vernichtend — über das Seelenleben des jungen Menschenkindes ergießen.

Da bedarf es aller Sorgfalt und liebevollen Aufmerksamkeit, damit die dunklen Gewalten ins rechte Strombett geleitet werden. Doch der Erfolg wird die Mühe lohnen. Meint doch Goethe einmal in den „Maximen und Reflexionen": „Wer viel mit Kindern lebt, wird finden, daß keine äußere Einwirkung auf sie ohne Gegenwirkung bleibt. Die Gegenwirkung eines vorzüglich kindlichen Wesens ist sogar leidenschaftlich, das Eingreifen tüchtig".



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Siegmund v. Hauseggers Caprice, in einem Konzerte zwischen Beethovens vierte und achte Sinfonie noch die Coriolanouvertüre zu stopfen, wurde durch Richard Strauß übertrumpft. Der ließ nämlich am fünften Sinfonieabende der Kgl. Kapelle zwischen Beethovens vierter und Schuberts großer Cdur-Sinfonie, die doch wahrlich für so eine Abendkost ausgereicht hätten, Liszts sinfonische Dichtung „Die Ideale" spielen. Nun, de gustibus non est disputandum. An und für sich sei ihm für das leider so selten zu hörende Werk und seine ausgezeichnete Reproduktion gedankt.

Das Blüthnersche Orchester war in meiner letzten Referatswoche durch drei Sinfoniekonzerte vertreten. Eines, das H. Abendroth dirigierte, dauerte dicke drittehalb Stunden. Das Beste darin war Mozarts Jupitersinfonie und Liszts Mazeppa, letzterer trotz einer ziemlich robusten Ausführung. Umgekehrt erschien eine einleitende Orgelchoralfantasie von M. Reger trotz feinster Nachschöpfung (Walter Fischer) als zweifelhafte Gabe. Ebenso die Uraufführung von Philipp Wolfrums so kurios betitelter sinfonischer Dichtung „Kriegerische Marschrhythmen 1914" (Op. 69): ein vom Komponisten auffällig ungelenk dirigiertes Spektakelstück, das Wagners Kaisermarsch zum Vater hat. Seines Wesens Kern ist weniger Erfindung als Nacherfindung. Da dürfte es kaum die Kriegszeit überleben. Der Schlußchor „An den Kaiser" ist von L. Rittenberg gereimt, in der Prosodie nicht immer fehlerfrei und in der Schlußstrophe geschmacklos. Nach dem Berichte einer großen Berliner Zeitung soll ihn das Publikum stehend — natürlich! — mitgesungen haben. Ich habe nichts davon bemerkt. Wie soll das auch bei einem Stücke möglich sein, das bis dahin noch niemand kannte? Zwischen alle dem spielten nun die Herren Reger und Wolfrum zwei Konzerte für zwei Klaviere von Seb. Bach. Eines in Emoll war jenes, von dem im vorigen Hefte unseres Blattes gesprochen wurde, nämlich das, was nach einem verloren gegangenen Konzerte für zwei Violinen gearbeitet ist und in dem Reimannschen Kirchenkonzerte in einer Rückarbeit für zwei Violinen und Orgel gespielt wurde. Die Leistung Regers und Wolfrums, die nicht einmal ein präzises Zusammenspiel hören ließ, enttäuschte fast allgemein. Sie kam vom Standpunkte der spezifischen Klavierspielkunst aus überhaupt nicht in Betracht. Zudem wurde sie an einem unglaublichen Pedalgebrauche und der Masssenbesetzung des Streichorchesters zuschanden, was beides die feinen Linien der Klavierstimmen verwischte. Da die Spieler für sogenannte Bach-Autoritäten ausgegeben werden, nahmen uns solche Stilwidrigkeiten wunder. Im ganzen verhielt sich der künstlerische Wert dieses mit so großer Spannung erwarteten Abends umgekehrt proportional zu seiner Länge. Ein von Wolfrum dann noch im Tonkünstlervereine gehaltener Vortrag über die „Reform des Konzertsaales" enthielt nichts, als was der Sprecher längst in Wort und Schrift verkündete. „Greulichen Unsinn kramst du da aus." Von der Unsichtbarkeit der musizierenden Personen, die freilich in Hinblick auf Wolfrums Dirigentenfigur nicht so ohne weiteres abzulehnen wäre, will weder der gewöhnliche Konzertbesucher noch der zuhörende Musiker etwas wissen. Jener will die ihn beglückenden Künstler auch äußerlich kennen lernen, und dieser sehen, wie sie ihre Sache zuwege bringen. Man lernt, durch welche Winke und Tricks ein tüchtiger oder berühmter Dirigent seine Absichten auf das Orchester überträgt, sieht, welcher Anschlagstechnik sich ein großer Pianist bei gewissen Stellen bedient usw. Und die Verdunkelung des Konzertsaales ist vollends faul. Jede unverdorbene Natur, sei es Mensch oder Tier, neigt, in passiven, bloß rezeptiven Zustand versetzt, zum Einschlafen, wenn die Dunkelheit hereinbricht. Das lehren mich nicht nur tagtäglich mein Vogel, meines Nachbars Hund und Hühner, sondern auch meine Beobachtungen im verdunkelten Konzertsaale, an andern wie an mir selber. Und geradezu wie Hohn nimmt sich die Berliner Sitte aus, an der Kasse und am Eingange des Saales dem Publikum Taschenpartituren zwecks „Nachlesens" zum Kaufe anzubieten, drin aber, sobald das „Nachlesen" losgehen soll, das Licht so weit abzudrehen, daß man keine Note mehr erkennen kann. Da Wagners Reformen auszuspielen, ist verfehlt, denn sie betreffen die ganz andern Verhältnisse des Theaters, wollen im Gegenteile gerade das Sehen, das durch die Dunkelheit des Zuschauerraumes gehobene Bühnenbild fördern.

Weit wertvoller war das von Hausegger dirigierte vierte Abonnementskonzert des Blüthnerschen Orchesters. Weniger durch die dort von Hausegger schon wiederholt gegebene Oberonouvertüre und Beethovens von Frau Kwast-Hodapp gespieltes Cmoll-Konzert, als durch Bruckners Romantische Sinfonie (Nr. 4 Esdur). In einem Fachblatte dürften über das Werk kaum noch Worte zu verlieren sein. Gleich seinem Landsmanne Schubert leidet Bruckner an Längen: auch jener Koloß ist eine

volle Stunde breit, von der der Komponist wohl den vierten Teil ohne Einbuße an Gehalt einarbeiten gekonnt hätte; aber hier wie dort läßt man diese Längen ihrer echten, tief empfundenen und schön ausgedrückten Musik wegen gern über sich ergehen. Bruckners Werke sind in Berlin nicht selten. So traf man z. B. diese Romantische Sinfonie acht Tage später in den Philharmonischen Konzerten (Nikisch) wieder, und daß in denselben Tagen die F moll-Messe ihre Berliner Première hatte, erfahren die Leser im nächsten Hefte unseres Blattes. Hauseggers Aufführung verdient uneingeschränktes Lob. Deckt sich doch der Dirigent mit Bruckner weit eher wie mit Beethoven! Das andere erwähnte Konzert des „B. O." lief gleichfalls außerhalb der oft beseufzten Tretmühle. Zwar hörte man eingangs schon wieder einmal Schuberts „Unvollendete", aber dann spielte Heinrich Kiefer Dvoraks Violoncellkonzert in A moll, und als zweiter Teil standen Tonwerke des Berliner Kritikers Paul Ertel aus. Kiefers glänzende Virtuosität, sein federleichter, schöner und biegsamer Ton, sein schlicht natürlicher Vortrag wurden einmütig bewundert. Dieses Meisterspiel wäre noch besser zur Geltung gekommen, wenn das Orchester diskreter begleitet hätte. Über Ertels sinfonische Dichtung „Hero und Leander" und das Vorspiel zu seiner neulich von uns signalisierten Oper Gudrun will ich nicht urteilen. Mein Kraut wächst auf älterem Boden. Zudem werden die Leipziger nächsten Winter in ihren Gewandhauskonzerten das Vergnügen haben, des Komponisten „Untergang Pompejis" zu hören und damit seine Art selber kennen zu lernen. Das Programm zu „Hero und Leander" (Op. 20) heißt: „Sonnenaufgang auf dem Meere, Liebesfeier, Seesturm, Tod und Erlösung". Danach brachte Paul Prill, der Dirigent des Abends, noch Straußens „Tod und Verklärung", um welches Stück das Konzert zu lang war. Die Philharmoniker, die ihre Programme besser zu disponieren verstehen, hätten das mitgeteilte sicher so eingerichtet: 1. Teil: Schuberts Sinfonie; 2. Teil: Violoncellkonzert; 3. Teil: Ertels Werke. Somit wäre die landläufige Dosis, inklusive der Pausen, voll gewesen. Von ihren Konzerten ist diesmal das zu erwähnen, welches Gernsheims biblische Sinfonie Mirjam als Hauptwerk hatte, eine Tondichtung, die man vor einigen Jahren im Königl. Opernhause noch unter Weingartner hörte. An Rüfers F dur-Sinfonie scheint das Philharmonische Orchester, das überhaupt noch nie etwas von diesem so hoch geschätzten Berliner Akademiemeister spielte, ebensowenig zu denken wie das Blüthnersche. Man scheint den 70. Geburtstag des Verehrten in den Konzertsälen ignorieren zu wollen. Doch was wunder — hat man es doch in Berlins Konzertsälen und Opernhäusern nicht einmal zu einer Feier von Glucks 100. Geburtstage gebracht! Dasselbe scheint auch bereits der Kurs für Robert Schumann zu sein. Anders wäre dessen Kantate („weltliches Oratorium") „Das Paradies und die Peri" nicht als Seltenheit begrüßt worden. So weit sind wir also in Berlins ungeheurer Musikquantität heruntergekommen! Es war der Akademische Chor, der sich dieser erquickenden, schönen Musik angenommen hatte. Der Name deutet nicht auf die Universität oder Kunstakademie, sondern lediglich auf die „Akademie für Musik John Petersen", wie es in dem vorliegenden Originalmusterdeutsch heißt. Die Aufführung war gut, wenn sie auch in den Tempowechseln der Schlußnummer sehr ins Straucheln kam. Unser routiniertes Philharmonisches Orchester ist ja, wie das Sprichwort sagt, mit allen Hunden gehetzt und half auch Herrn Petersen über das Fährnis hinweg. Von den Sologesangsleistungen sei derer von Anna Kaempfert aus Frankfurt a. M. und Maria Philippi aus Basel rühmend gedacht.

Die Solokonzerte müssen wieder nur sehr auswahlsweise behandelt werden. Es waren diesmal die Pianisten obenauf. Zunächst zwei wohlbekannte einstige Schüler Liszts: Conrad Ansorge und Richard Burmeister. Ansorge, der Gewaltige, der längst vom Lisztianer zum „Selberaner" (F. Lachner) vorgeschritten ist, spielte endlich einmal wieder ein gemischtes Programm: Liszt, Schubert, Beethoven, Chopin, Ansorge. Von sich selber die Traumbilder Op. 8. Ansorges Kompositionen sind Schöpfungen echt deutschen Idealismus. Daß aber dieser theoretisch so gepriesene deutsche Idealismus heutzutage das schlechteste Geschäft ist, das man betreiben kann, darin dürfte Conrad Ansorge mit mir wohl übereinstimmen. Wie im Leben nur noch der amtlich anerkannte Normalmensch, das spezifische Herdentier reelle Würdigung findet, so wird in der Kunst nur derjenige fett, der mit oder in einer Clique zu streben versteht oder sonst gutgeheißene Wege geht. Ansorges Art aber läßt sich weder rubrizieren noch etikettieren. Zum Kgl. Preuß. Professor wird er wohl niemals „erhoben" werden. Um so besser für ihn, daß er wenigstens als unbestrittene Klaviergröße „zieht". Sein Kollege Burmeister ist leichter unterzubringen. Auch er erfreute durch ein gemischtes Programm, auf dem die von ihm so gern getriebene „Bearbeitung" ihre Rolle spielte. Von Kullak hatte er „Lützows wilde, verwegene Jagd" zeit- und kriegsgemäß ausgegraben. Als einst das Stück dem alten Meister Liszt in der „Stunde" vorgespielt wurde, ironisierte er: „Wenn Sie das im Konzertsaale spielen, müssen Sie das Licht ausmachen und bengalisches Feuer abbrennen lassen". Nun, der Saal war ziemlich dunkel, aber das bengalische Feuer fehlte. Wir hätten es dem Spiele des Künstlers gewünscht, denn das erschien in diesem Stücke reichlich trocken. Burmeisters Leistungen fehlt eben der entflammende Funke. Webers „Aufforderung zum Tanze" fiel zudem geradeso stillos, manieriert und willkürlich aus, wie neulich das Konzertstück bei Busoni. Von den „Verbesserungen" der beliebten Komposition, die Liszt, Bülow, Tausig u. a. m. herausgegeben haben, kommt keine gegen das Original auf, dessen „Fehler" hier und da mit wenigen Noten retouchiert werden können. Zum Schlusse spielte Burmeister „Gottes Segen in der Einsamkeit", die erste Nummer von Liszts Harmonies poétiques et religieuses nach Lamartine. „Benediction de Dieu" mit „Gottes Segen" anstatt mit „Lobpreisung Gottes" zu verdeutschen, ist ein wunderlicher Einfall. Auch dieses Stück ging schwung- und inspirationslos vorüber. Zwischen den Klaviervorträgen sang die Altistin Margret zur Nieden mit schöner Stimme und wenig Temperament Lieder. Auch welche von Burmeister. Trotzdem diese Gedichte der verschiedensten Art zur poetischen Grundlage hatten, trugen sie doch alle den gleichen musikalischen Habitus, eine gewisse moderne Allerweltsphysiognomie, die sie in der großen Menge verschwinden lassen.

Nichts mit Liszt hatte Ella Jonas-Stockhausen zu schaffen, aber sie wich dadurch von der langweiligen Schablone ab, daß sie fast ausschließlich Stücke Berliner Meister spielte. Leider hart, trocken und indifferent. Da kam auch aus E. E. Tauberts Suite Op. 70 nicht das heraus, was drinsteckt. Das Werk war das gehaltvollste des Abends. Es besteht aus sechs Tondichtungen, deren jede ein Motto nach Goethe an der Spitze trägt. Die vom Komponisten nicht gewählte Bezeichnung „Goethesche Suite" dürfte deshalb gleichwohl nicht zu verwerfen sein. Eine „Uraufführung", die einer Violoncellsonate Op. 47 von Heinrich G. Noren, zeigte den Komponisten im bekannten Lichte. Als Violoncellist wirkte hier der großtonige Paul Grümmer aus Wien mit. Im ganzen mag der Konzertgeberin immerhin für diesen Abend gedankt sein.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ein besonders günstiger Stern leuchtete den Aufführungen im zweiten (ordentlichen) Gesellschaftskonzert (13. Januar), die man durchweg vortrefflich nennen konnte. Auch wurde unter der bewährten, diesmal gesteigert temperamentvollen Leitung F. Schalks lauter den Kenner und Laien gleich Anziehendes verschiedenster Art geboten, obgleich die religiöse Stimmung vorherrschte. Mendelssohns klangschöner, innig empfundener 42. Psalm („Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser") eröffnete. Schumann schwärmte nicht gerade für diese

geistliche Tondichtung, die sich noch heute sehr sympathisch anhört, wenn auch die vielen Textwiederholungen etwas formalistisch berühren. Es folgte eine Neuheit des ehrwürdigen Wiener Veterans Prof. Robert Fuchs: „Mariä Himmelfahrt“, über einen legendaren frommen Text von M. Kalbeck etwa unter Brahmsschem Vorbild technisch meisterlich für Baritonsolo (Hr. K. Ertl), Chor und Orchester gesetzt und hauptsächlich durch die klangschöne Schlußsteigerung wirkend: man rief den heute 68 Jahre zählenden, in Wien allverehrten Lehrer und Tonsetzer wiederholt stürmisch hervor. Einen noch glänzenderen Erfolg erzielte Prof. Emil Sauer als ebenso virtuoser wie künstlerisch maßvoller und feinst nachempfindender Solo-Interpret des Schumannschen Amoll-Konzertes. Das herrliche Werk ist in Wien wohl nie schöner gespielt worden. Man freute sich darob doppelt, daß Prof. Sauer an Stelle des in Feindesland festgehaltenen Prof. Godowsky neuerdings zum Leiter der Klavier-Meisterschule unseres Konservatoriums, oder wie es jetzt heißt: der kaiserlichen Musikakademie gewonnen worden. Es folgte die meines Wissens hier noch nicht öffentlich aufgeführte Kantate J. S. Bachs „Schwingt freudig euch empor“, welche ursprünglich zur Geburtstagsfeier der Fürstin von Anhalt-Köthen komponiert worden sein soll, als der Meister dort Musikdirektor war; in Leipzig machte er dann mit verändertem Text eine geistliche Kantate daraus, die wohl nicht zu seinen bedeutendsten gehört, in gewissen Koloraturen sogar entschieden veraltet erscheint, aber doch anderswo — namentlich in der wunderbaren Choralfantasie über „Nun komm der Heiden Heiland“ — die ganze unergründliche mystische Tiefe des Bachschen Genius verrät. Die Wiedergabe durch Chor und Orchester — Prof. Dittrich an der Orgel, Herr Berla als Sologeiger, dann die Gesangssolisten Gertrud Foerstel, Dr. Riedinger (Tenor), St. Pollmann (Baß) — ließ nichts zu wünschen. Die stilvolle Bearbeitung des Continuo hatte Prof. Dr. Mandyczewski besorgt. Dieselben Solisten, nur als Baß jetzt Dr. Nikolaus Schwarz und als Alt Frl. Berta Katzmayr hinzutretend, machten sich auch um das zuletzt noch gebrachte Brucknersche Tedeum verdient, das von vielen als die Krone des Abends erklärt wurde. Elementar wie selten schlugen diese gottbegeisterten, feurigen Klänge ein, und die durch die lange Dauer des Konzertes etwas ermüdeten Hörer zeigten sich schon durch den ersten gewaltigen Choreinsatz mit dem vollen Register der Orgel wie neubelebt. Und wie herrlich überglänzte der schöne Sopran der Frau Foerstel gleich einer Engelsstimme das übrige Soloquartett, wie unwiderstehlich wirkte die grandiose Steigerung der Schlußfuge „Non confundar in aeternum“! Das hat Bruckner mit seinem Herzblut geschrieben, und er konnte es mit der beseligenden Überzeugung, daß ihm — dem Text entsprechend — gerade diese Töne Unsterblichkeit sicherten. In wahrhaft erhobener Stimmung verließ das massenhaft erschienene Publikum, nachdem es Kapellmeister Schalk und seinen Getreuen enthusiastischen Beifall gespendet, den Saal.

Einige Tage später waren im Musikvereinssaale religiöse Klänge ganz anderer Art zu hören, relativ nicht minder würdige, wenngleich stellenweise etwas opernhafte, aber vielleicht gerade dadurch den Laien noch mehr bestechende, mit einem Wort: es wurde einmal wieder das auf den Tod des italienischen Dichters Manzoni 1873 komponierte „Requiem“ von Verdi aufgeführt. Und zwar als patriotische Veranstaltung des Hofopernchors unter Mitwirkung des philharmonischen Orchesters und hervorragender Solisten der Hofoper, dirigiert vom Hofkapellmeister K. Luze, zum Besten verschiedener Kriegsfürsorgefonds. Was ich über die letzte in Wien — am 25. Februar 1913 — von der hiesigen Singakademie veranstaltete Aufführung der „Manzoni-Totenmesse“ an dieser Stelle schrieb, könnte ich nur einfach wiederholen: Wenn man von einigen allzu sehr auf äußeren Effekt im Sinne der Oper ausgehenden Partien absieht und sich vor allem auf den Standpunkt des Komponisten als feuriger Südländer stellt, muß man wohl vor dieser durchaus ernst gemeinten, innig empfundenen und zugleich berückend melodiösen Partitur den Hut ziehen. Das schöne Werk hat daher auch auf deutschem Boden, mit dem rechten Dirigenten und den richtigen Sängern, noch nie seine Wirkung verfehlt. So in dem erwähnten Konzert der Singakademie von 1913, so jetzt wieder in der Aufführung durch den Hofopernchor unter K. Luze. Nur freilich — ein so völlig, ja wunderbar harmonisch zusammenstimmendes Soloquartett, als es Verdi selbst 1875 nach Wien mitbrachte, kommt nicht wieder. Und darum fiel diesmal eines der melodisch reizvollsten Stücke des Requiems, das so echt italienisch einschmeichelnde Frauenduett „Recordare“ (welches 1875 unter Verdi wiederholt werden mußte!), etwas ab. So verdienstlich die jetzige Sopranistin Frau Elizza die meisten übrigen Partien des Requiems sang, ihre Vorgängerin von 1875 — auch eine Deutsche! (Frau L. Stoltz) — vermochte sie doch nicht zu erreichen, und noch weniger gelang dieses der Altistin Frau Hilgermann (die freilich nur für eine unpäßlich gewordene Kollegin rasch einsprang), wenn man an die blühende Stimme und köstliche Stimmbildung der von Verdi mitgebrachten Künstlerin — nochmals eine Deutsche! (Frau Waldmann) — dachte. Konzertbesucher, die nicht wie Schreiber dieses jenen unvergeßlichen vom Maëstro selbst dirigierten und inspirierten Aufführungen 1875 persönlich beigewohnt, mögen weit mehr befriedigt worden sein. Rückhaltlos zu loben war Herr Maikl als schnell bereiter Ersatzmann des freilich stimmlich überlegenen Tenoristen Herrn Piccaver, und gleich einer Säule ragte wie immer unser famoser Baß Richard Mayr hervor: er allein erwies sich durch die beneidenswerten Mittel, die vollendete Kunsttechnik und den Adel des Vortrages seinem italienischen Kollegen von 1875 (Sign. Medini) durchaus ebenbürtig. Und was das große Ensemble, das Zusammenwirken von Chor und Orchester anbelangt, so hat die jetzige Aufführung unter Luze die von Verdi 1875 selbst dirigierte an Wirkung nahezu noch übertroffen. Vielleicht daß hierzu auch die günstigere Akustik des Musikvereinssaales beitrug gegenüber jener des Hofoperntheaters, welches Verdi zu seinen Requiem-Aufführungen überlassen worden war. So bekam man jetzt auch von den großen Fugen in „Sanctus“ und „Libera“, die anfangs gar zu äußerlich, stellenweise akademisch steif befunden worden waren, eine viel günstigere Meinung, und es wurden gerade diese Sätze, in denen eben Chor, Orchester und Orgel — diese durch Prof. Valken vertreten — ihr Bestes boten, so stürmisch applaudiert wie kaum jemals früher in Wien. Auch der angestrebte patriotische Zweck dürfte, da der Saal ausverkauft war, in erfreulichster Weise erreicht worden sein.[1])

[1]) Weiteren Bericht über Wiener Konzerte siehe S. 34 dieses Heftes.

Rundschau

Konzerte

Berlin Echte Kunst feierte an dem Abend Erfolge, der das Trio von G. Schumann, W. Heß und H. Dechert zum zweiten dieswinterlichen Musizieren vereinigte. Zwischen Brahms' Op. 8 und Mendelssohns Op. 49 stand Wolf-Ferraris Trio in Fisdur Op. 7, ein Stück von liebenswürdiger Erfindung, aber lockerem, thematischem Gefüge. Der erste Satz, der formal am meisten ausgeführte, ist bei ernstem Grundcharakter mit anmutigen Episoden durchsetzt; der zweite kurz, liedhaft, von zartlyrischer Einfalt; der letzte ebenfalls flüchtig vorüberziehend, von volksmäßiger Schlichtheit. Das Ganze tritt ohne Prätension auf, ist aber reizvoll und in so meisterhafter Wiedergabe von lebhafter Wirkung.

Die Werdenden in der Kunst sind von den gegenwärtigen Verhältnissen ganz besonders hart getroffen. Ein aufmunterndes Wort sei daher den jungen Novizen gegönnt, die sich im Harmoniumsaale zu gemeinsamer künstlerischer Betätigung zusammenfanden. Gerta Doepner verfügt über ein edles, gut gebildetes Altorgan, ihr Vortrag entbehrt jedoch noch des Erlebten, Fortreißenden. Marianne Fournier, deren

strahlender, beweglicher Sopran sie auf die Bühne weist, singt ausdrucks- und temperamentvoll, jedoch fehlt hier technisch noch manches, und ihr rhythmisches Empfinden ist von geradezu naiver Skrupellosigkeit. Wenn die beiden jungen Sängerinnen ihre schönen Talente zur Reife bringen, dürfte die Gesangskunst um zwei bevorzugte Vertreterinnen bereichert werden. Ilse Doepner spielte mit Walter Meyer-Radon die Violoncell-Sonate in E moll von Brahms impulsiv und tonschön.

Großartig verlief der Klavierabend von Ernst v. Dohnanyi. Seine künstlerische Persönlichkeit verkümmert nicht wie manche andere in der akademischen Lehrtätigkeit, im Gegenteil, von Jahr zu Jahr scheint sich sein Kunstideal nur immer reiner und reicher zu entfalten. Alles, was er spielt, ist stark und eigenartig, wie alle intuitiv Schaffenden ist er eigenwillig, bizarr, zwingend. Brahms, Beethoven, Schubert erwuchsen unter seinen Händen so unmittelbar lebensvoll, daß das Bewußtsein alles Zeitlichen aufging in der beglückenden Gewißheit, daß die Kunst immer und überall da zur Tat wird, wo ihr die rechte Individualität das Wort redet. K. Schurzmann

Freiburg i. B. Inter arme silent Musae: in unserer musikarmen Zeit, in der Bellonas 42 cm-Sinfonie das Welttheater beherrscht, ist die Zahl der Konzerte eine recht geringe. So gibt es seit Ausbruch des Weltkrieges in Freiburg keine Solistenkonzerte, es müssen auch die beliebten und zahlreich besuchten 8 Künstlerkonzerte für diese Spielzeit in Wegfall kommen. Das Theater gibt drei Vorstellungen in einer Woche; es ist also diesmal, wie vorauszusehen war, die geistige Ausbeute eine nur geringe. Der Chorverein und der Männergesangverein, von welch letzterem über 70 Sänger im Felde stehen, beteiligten sich am Liebeswerke des Roten Kreuzes mit gelungenen Aufführungen. Im Chorverein wirkte als Solistin Frl. Gaede (Alt) verdienstvoll mit, und es stellte der Männergesangverein (unter Leitung des Herrn August Binder) sehr schöne chorische Leistungen heraus. Es ist hier nicht allein gut, sondern auch schön gesungen worden. Das zeitentsprechend zusammengestellte Programm enthielt geistliche, patriotische und Kameradschaftslieder (Silcher). Aus der Reihe der zahlreichen Wohltätigkeitskonzerte mögen deren zwei, als von künstlerischer Bedeutung, besondere Erwähnung finden. Im Museum veranstaltete Frh. v. Grunelius, ein wohlgeschulter Geiger, mit Josef Szigeti und Frl. Lina Diebold (Klavier) ein reichhaltiges Konzert zugunsten des Roten Kreuzes. Szigeti hat in den letzten zwei Jahren auch geistig große Fortschritte gemacht. Technisch war er schon zuvor souverän, jetzt steht auch seine Vortragsweise, die Auffassung, auf ihrer vollen Höhe. Er bot Meisterleistungen, die nicht zu übertreffen sind, im Antiken (Bach-Ciaconna und Corelli) und im Modernen (Jenö Hubay u. a.). Das enthusiasmierte Publikum wurde nicht müde, ihn immer wieder herauszurufen. Die wunderbar singende Höhe (Lage 6—7), die bei den meisten spitz oder scharf klingt, entlockt der Zaubergeige Szigetis wahre Nachtigallentöne. Sehr brav hielt sich an diesem Abend die begleitende Pianistin, Frl. Diebold, die u. a. mit Herrn v. Grunelius die A dur-Violin-Klaviersonate von Mozart gediegen interpretierte. In einem Kirchenkonzert für die Verwundeten spielte Anna Hegner eine gehaltvolle, geistig inhaltreiche aber gehörig schwere Solosonate für Violine von Julius Weismann. Als Organist war der Münsterorganist Adolf Hamm aus Basel auf der Orgelbank. Seine vortrefflichen Leistungen sind auch hier des öfteren eingeschätzt und nach Verdienst gewürdigt worden. Diesmal spielte er eine Fantasie über „Ein feste Burg" von M. Reger, über deren Wert diskutiert werden könnte; Sachen aus dem Wohltemperierten Klavier (mit entzückender Registrierung) und zum Schluß die gewaltige Toccata in D moll unseres einzigen Bach, in der Hamm eine perfekte Pedaltechnik bekundete. Im weiteren spielte Frl. Hegner noch mehrere Violinnummern mit sehr schönem Ton und mit gereifter Vortragsweise. In den Gesangnummern gab Hanna Brenner (Altistin aus Basel) sehr gute Leistungen her. Von bemerkenswerter Schönheit im stilvollen Vortrag begleitet war die Belsazar-Arie von Händel.

Die Intendanz unseres Stadttheaters hatte den glücklichen Einfall, mit dem (allerdings kriegsmäßig reduzierten) Orchester Sinfoniekonzerte im Theatersaal einzuführen, die sich eines lebhaften Interesses und eines guten Besuches erfreuen dürfen. Selbstverständlich wird mit dem eisernen Bestande des Repertoirs gearbeitet: Bach, Beethoven, Mozart. Neustudierungen verbieten sich unter den gegenwärtigen Zeitläufen von selbst. Im 3. Konzert spielte als Solistin Frl. Alice Krieger aus Karlsruhe das A moll-Konzert von Schumann mit Orchesterbegleitung. Die talentierte Pianistin bekundete eine Vertiefung in den hier so reichen geistigen Inhalt, die wesentlich zum vollen Gelingen ihrer schönen, auch technisch ausgeglichenen Leistung beigetragen haben dürfte. Von echt Schumannscher Tonpoesie getragen, sehr schön nuanciert und ausdrucksvoll vorgetragen war das duftige Intermezzo. In die Direktion teilen sich mit gleichem Erfolg die Herren Kapellmeister Starke und v. Klenau. Victor Emanuel v. Mussa

Leipzig Ein „Emden-Abend", der in der Alberthalle zum Besten der Hinterbliebenen der gefallenen Helden unserer Kreuzer abgehalten wurde, wollte mehr vom vaterländischen als rein musikalischen Gesichtswinkel aus betrachtet werden. Zu Anfang und Ende flotte Marschrhythmen (darunter der schneidige Emden-Marsch von E. Söchting), dazwischen Vortrag, Orchester- und Gesangmusik vorwiegend maritimen Charakters, und — dies Bildnis ist bezaubernd schön — eine willige Zuhörerschaft, die den weiten Rundraum beinahe bis auf den letzten Platz füllte. Als Kapelle wirkte wieder das treffliche Windersteinorchester unter seinem routinierten und temperamentvollen Dirigenten P. Pirrmann, der die Ouvertüre zum Fliegenden Holländer und den Kaisermarsch von Wagner sowie Mendelssohns beileibe nicht „blasse", vielmehr zu Unrecht arg vernachlässigte Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" mit Hindenburgscher Sicherheit herausbrachte. Fleißiges exaktes Studium verrieten einige vom Schülerchor der Oberrealschule unter ihrem Chormeister Max Fest gebotene Gesänge, worunter sich die beiden der Gegenwart angepaßten von E. Söchting (Das Lied vom Hindenburg und Das Lied der Emden) als durchaus zweckmäßig, d. h. für den Gebrauch in der Schule geeignet erwiesen. Noch hatte sich so der immer hilfsbereite Kriegs- und Kammersänger Alfred Kase in einigen markigen zeitgemäßen Liedern zur Verfügung gestellt: dem gleichen Lied der Emden, einem deutschen Flottenkriegslied von Ferd. Manns und einer Kaiserhymne von F. Wild. Diese ist sonst nicht übel, aber — sollte ihr Komponist den Ehrgeiz dazu besitzen — durchaus ungeeignet, Gemeingut des Volkes zu werden, unter andern Gründen deshalb, weil ihre Rhythmen sich viel zu wenig dem Gedächtnis der Allgemeinheit einprägen werden und sie ohne Begleitung ganz undenkbar ist. Man muß sich bei Kase immer wieder von neuem darüber wundern, wie er es fertig bringt, sich bei dem anstrengenden Theaterdienst noch so viel geistige Frische, Stimmglanz und Nervenkraft zu bewahren. Der Vortrag des Marinepfarrers a. D. Wangemann über „Unsere Kreuzer, ihre Geschichte und ihr gegenwärtiges Wirken" wurde natürlich mit großer Spannung angehört und mit ebenso reichem Beifall aufgenommen wie die musikalischen Darbietungen.

—n—

Auf die Gewandhauskonzerte haben der Ernst der Zeit und die Abwesenheit feindlicher Tonsetzer oder ihrer Nachahmer andauernd günstigen und künstlerisch segensreichen Einfluß. Von Versuchen mit ausländischen Werken zweifelhafter Bedeutung und von gemischten Vortragsordnungen ist keine Rede mehr. Da die Ausführung unter Prof. Arthur Nikisch durchaus auf der alten Höhe steht, ist also die künstlerische Bedeutung der Konzerte noch gestiegen. Musterhafte Vortragsordnungen brachten das zwölfte und das dreizehnte: jenes die B dur-Sinfonie von Beethoven und die C moll von Brahms, dieses Wagners Faustouverture und Liszts Faust-

sinfonie, sämtlich Höhenwerke der deutschen Kunst, sämtlich auch Meisterleistungen des Gewandhausorchesters und seines Führers, der sich Brahms' und Liszt mit gleicher Hingabe widmet, sich aber nicht scheuen sollte, im ersten und dritten Satze der Faustsinfonie einige Striche anzubringen. Im vierzehnten Konzert ehrte man das Andenken Karl Goldmarks (gestorben am 2. Januar) durch die glänzende Wiedergabe seiner Sakuntala-Ouverture. Hört man sie nach längerer Zeit wieder mal, so ist man erstaunt, wie ergiebig ihr Urheber den italienischen Verismus vorweggenommen hat, aber auch, wie banale Reißerschlüsse kaum noch Eindruck machen. Dankenswert war die Uraufführung einer neuen, noch nicht gedruckten Sinfonie (Des dur) des Dresdner Komponisten Paul Büttner. Soweit sich ohne Kenntnis der Partitur, nur nach der Aufführung urteilen läßt, hat man es mit einem begabten, besonders im Orchestersatze erfahrenen Tonsetzer zu tun, der in der Anlage der Sinfonie selbständig vorzugehen den Mut hat, dabei freilich kaum große sinfonische Gedanken (im überlieferten Sinne) verwendet und auch weniger entwickelt als aneinanderreiht. Man hat den Eindruck einer mehrsätzigen sinfonischen Dichtung mit unausgesprochenem, aber doch bestimmt zu erkennendem Inhalt. Das Adagio schwankt zwischen zarter Lyrik und gespenstigem Scherzo, das Finale drängt (merkwürdig für eine Sinfonie in Des dur) in sehr energischer Durchführung zu einem harten, von Grauen und Not erfüllten Mollcharakter. Der freundliche Beifall, mit dem die Sinfonie aufgenommen ward, wäre sicherlich noch größer gewesen, wenn die Zuhörer einige Worte über die Absichten des Komponisten hätten lesen können; vielleicht hätte man dann auch den vom Gewohnten abweichenden Bau des Werkes gerechtfertigt gefunden. Frau Maria Freund sang, durch Unpäßlichkeit etwas behindert, aber musikalisch sehr fein, Lieder am Klavier von Schubert und Lieder mit Orchesterbegleitung von G. Mahler. Von letzteren ab und zu mal eins zu hören, macht Vergnügen wegen der niedlichen instrumentalen Überraschungen; jedes weitere klärt über die gleichbleibende Mache auf und läßt schnell erkalten. F. B.

In der sechsten der Musikalischen Unterhaltungen im Hause von Frau Schmidt-Ziegler, aus denen bisher schon ein ansehnlicher Betrag für bedürftige Musiker gezogen werden konnte, kamen die beiden deutsch-österreichischen Tondichter zu Wort, denen allein vielleicht die Bezeichnung „musikalischste Musiker" zukommt: Mozart und Schubert. Es traf sich gut, daß man sich zu dem ersten von beiden der jungen einheimischen Pianistin Anny Eisele versichert hatte. Eine Feinspielerin von ansehnlichen technischen und musikalischen Tugenden, steht sie zu dem Sonatenkomponisten Mozart (Sonate D dur, Köchel Nr. 311) in ebenso inniger Fühlung wie zu dem Kammermusiker, bei dessen Es dur-Quintett (Köchel Nr. 452) ihr in Curt Schubert (Oboe), Edwin König (Klarinette), Gustav Gierschner (Horn) und Paul Limbach (Fagott) tüchtige Bläser zur Seite standen. Dank ihnen für die eindrucksvolle Wiedergabe, die wieder einmal daran erinnerte, wie sehr die Bläserkammermusik von den zeitgenössischen Tonsetzern leider vernachlässigt wird. Wie viel ersprießlicher nicht wäre es, wollten viele unserer noch in der Entwicklung begriffenen Komponisten ihre Fähigkeiten lieber auf diesem Gebiet erst entwickeln denn in sinfonischen Dichtungen — wie viel ersprießlicher nicht nur für ihre ganze musikalische Entwicklung, sondern oft sogar auch für die Möglichkeiten, aufgeführt und gehört zu werden und vor allem selbst zu hören. Zwischen den beiden Instrumentalwerken von Mozart trug Herr Hjalmar Arlberg, von Frau Schmidt-Ziegler mit gewohnter Zuverlässigkeit am Flügel unterstützt, fünf Lieder von Schubert vor und bekundete damit von neuem den gleichmäßigen Hochstand der Tongebung und Geistigkeit seiner Vorträge, was um so höher zu bewerten ist, als seine Stimme nicht mehr die jüngste ist.

Zum Besten des Vereins der Musiklehrer und -lehrerinnen veranstaltete ein gemischtes Gesangsquartett, das sich aus bekannten Leipziger Kräften (Frau Helling-Rosenthal, Helene Braune, H. Lissmann, W. Rosenthal) zusammensetzte, im Verein mit den Herren Gustav Havemann (Violine), Richard Wetz und Georg Zscherneck (Klavier) einen in jeder Beziehung aparten Brahms-Abend. Die vokale Kammermusik, wie sie sich in den Neuen Liebesliedern und den Zigeunerliedern Op. 103 (beide mit Klavierbegleitung, jene mit vierhändiger) darstellt, wird, obgleich sie den schönsten Kunstbetätigungen beizuzählen ist, allgemein zu wenig gepflegt — sowohl im Konzertsaal wie ganz besonders im Haus. Man darf, was kein schönes Licht auf unsere Durchschnittssänger wirft, wohl annehmen, daß daran besonders die Schwierigkeit schuld ist, sich dabei solistisch hervorzutun. Bei den vier genannten Sängern und Sängerinnen konnte man sich — von wenigen, für den Anfang ganz selbstverständlichen Ausnahmen abgesehen — bald von ihrer erfolgreichen Bemühung gegenseitiger guter Stimmenabwägung und genauen Zusammenschlusses mit Vergnügen überzeugen. Auch passen die Stimmen, auf die im einzelnen hier einzugehen wohl von Überfluß ist, recht gut in Größe und Klangfarbe zueinander. Zwischen den beiden Liederzyklen spielte der treffliche Gustav Havemann in natürlicher, eindringlicher Weise die D moll-Sonate. Die genannten Pianisten bewiesen, daß sie sowohl in Kompagnie als allein ihr Begleitungsamt am Feurich-Flügel zuverlässig auszuüben vermochten.

Die Sopranistin Willi Kewitsch ist ein erfreuliches Talent, nicht mehr und nicht weniger. Ihre mäßig große Stimme befindet sich in guter Verfassung, ihre Ausdrucksfähigkeit genügt für Gesänge einer mittleren Gefühlslinie, ohne daß es ihr gegeben ist, sich in so starke Affekte, wie sie Bierbaum-Eykens „Schmied Schmerz" aufweist, vollständig einzufühlen. Der höchste musikalische Gewinn dieses Abends war jedenfalls wieder die glänzende Pianistik Paul Schramms, eines ganzen Kerls vom Scheitel bis zur Sohle, dem nur, so seltsam das auch klingen mag, seine außerordentliche Routine leicht beinahe ein Stein des Anstoßes werden kann. Seine Suite für zwei Klaviere, die er u. a. mit der befähigten, aber wieder noch zu wenig routinierten Charlotte Skibinsky vermittelte, ist pianistisch dankbar geschrieben, aber leider — bei aller scheinbaren Modernität — von unpersönlicher, nach allen Seiten zeitgenössischen Schaffens schillernder Färbung.

Dr. Max Unger

Wiesbaden Im 5. Kurhauskonzert erschien Hofrat Reger, um einige seiner neuesten Kompositionen zu dirigieren. Das Altsolo „An die Hoffnung" — hier von Emmi Leisner, Berlin gesungen — ist ja schon anderwärts gehört worden; eine Novität ist die „Vaterländische Ouvertüre", ein im Aufbau etwas unklares aber kontrapunktisch interessantes Orchesterwerk, dessen Schluß — eine Anzahl patriotischer Lieder-Motive und der Choral „Nun danket alle Gott" in Verknüpfung — sehr gefiel. Am wertvollsten sind die neuen „Orchester-Variationen über ein Thema von Mozart" (es handelt sich um das bekannte Thema aus der Klaviersonate A dur): die Variationen sind klar gegliedert, voll rhythmischen Schwunges und klangschöner Figurationen; nur vorübergehend verliert sich der Komponist in schwülstige Harmonik und gekünstelte Modulation. Im letzten Sinfoniekonzert des Kurhauses hörten wir eine modern empfundene, mehr an Strauß anlehnende Suite von E. Wemheuer (Mitglied der Kurkapelle), die allgemein ansprach. Frau Alice Goldschmidt-Metzger erwies sich am gleichen Abend als eine temperamentsprühende Konzertpianistin. O. D.

Wien Oskar Nedbal, der am vierten Sinfonieabend des Tonkünstlerorchesters (7. Januar) Goldmarks lange nicht gehörte, interessante Prometheus-Ouvertüre nur als Schlußnummer zu bringen gedachte, änderte nun infolge des Ablebens des Meisters (2. Januar) das ganze Programm zu einer „Goldmark-Trauerfeier" um, indem er der oben genannten Ouvertüre noch die zu Sakuntala, die Sinfonie „Ländliche Hochzeit" und das Violinkonzert hinzufügte. Letzteres spielte die jugendliche „Geigenfee" — wie man Frl. Nora Duesberg wegen ihrer anmutigen, poetischen Erscheinung

häufig nennen hört — mit schönem, edlem Ton, vollendeter Finger- und Bogentechnik und eminent musikalischer Empfindung, so daß der Erfolg ein vollständiger war. Aber auch das Orchester bot unter der diesmal wieder besonders feurigen, animierenden Leitung Nedbals durchwegs das Beste, namentlich in der Wiedergabe des Finales („Tanz“ — richtiger „Bacchanale“) der „Ländlichen Hochzeit“, welches in Wien kaum jemals früher so faszinierend-impetuos gehört worden sein dürfte. Bei dem stimmungsvollen Liebes-Adagio der Ländlichen Hochzeit“, „Im Garten“, woselbst man aber kaum mehr Hans und Grete vernimmt, eher Assad und die Königin von Saba ihre glühend erotischen Gefühle austauschen, kam mir der geistreiche Scherz Siegfried Ochs' in den Sinn, der da in seinen ergötzlichen Variationen über das Kinderlied „Kommt ein Vogel geflogen“ (wie diese naive Melodie von den verschiedensten Komponisten hätte behandelt worden sein können) bei der Vorführung Goldmarks gerade auf die ihm ureigenen Harmonien jener Gartenszene aus der „Ländlichen Hochzeit“ verfiel.

Ein eigenartiges, recht zeitgemäßes Konzert veranstaltete der geschätzte Violoncellvirtuose Josef Sulzer (ehemaliger Solospieler der Hofoper) am 5. ds. im großen Musikvereinssaale: es fand nämlich zugunsten des Roten Kreuzes und des Roten Halbmondes statt, unter dem Protektorate „Sr. Hoheit Hilmi Hussein Pascha“, kaiserlich ottomanischen Botschafters, wie es weiter auf dem Zettel hieß. Der Gesandte selbst und auch der von den Engländern abgesetzte rechtmäßige Khedive von Ägypten wohnten dem Konzerte bei. Die Vortragsordnung war begreiflich eine überwiegend exotisch-orientalische. So wurde gleich mit einem Türkischen Marsch für Orchester (jenes der „Tonkünstler“) unter Leitung des Konzertmeisters Rud. Nilins eröffnet, worauf man an „Gott erhalte“ und „Heil dir im Siegerkranz“ anschließend, von Josef Sulzer selbst dirigiert, eine von ihm komponierte Sultanshymne für Chor und Orchester zu hören bekam, welcher dann noch eine Türkische Hymne für Orchester allein (der weggelassene Text von Achmed Saadeddin), von Tefik Bey Davoud komponiert, folgte. Durchweg tüchtige, zweckdienliche und entsprechend applaudierte Gelegenheitsmusik ohne tiefere Bedeutung. Wirklich interessant war dagegen der „111. Psalm“ für Baßsolo, Chor und Orchester vom Vater des Konzertgebers, Salomon Sulzer (1804—1890), dem berühmten Reformator des jüdischen Kultusgesanges und langjährigen, ungewöhnlich stimmbegabten Oberkantor der israelitischen Gemeinde in Wien. Schon ob seiner Entstehung bedeutsam, weil bereits vor 66 Jahren zur Thronbesteigung unseres Kaisers Franz Josef I. (2. Dezember 1848) komponiert, hörte sich dieser etwa unter Mendelssohnschen Vorbildern geschaffene, im Ausdruck ebenso würdige als für die Ausführenden dankbar geschriebene Psalm auch neuerlich noch recht festlich an, besonders da er vom Konzertgeber mit wahrhaft pietätvoller Hingebung auserlesen fein dirigiert wurde. Als Solisten hatte Hr. Sulzer die treffliche Sängerin Gertrud Foerstel und den Wiener Lieblingspianisten Alfred Grünfeld gewonnen, welch letzterer mit seiner eigenen, in der Wirkung nie versagenden und ja auch wieder unübertrefflich gespielten „Ungarischen Rhapsodie“ den Vogel abschoß, darauf auch noch Zugabe auf Zugabe leisten mußte. Frau Foerstel, eine Meisterin der Koloratur wie des echt musikalischen Ausdruckes, beschränkte sich auf einige ganz reizend vorgetragene Lieder von Grieg (Solveigs Lied), R. Strauß und Pfitzner. Das Baßsolo in Salomon Sulzers Psalm sang recht ausdrucksvoll Hr. Nosaliewicz von unserer Volksoper; für die später noch vorgetragenen Lieder von Hugo Wolf („Weylas Gesang“) und R. Strauß („Heimliche Aufforderung“) traf er weniger glücklich den rechten Ton.

Etwas im Hintergrund hielt sich der Konzertgeber selbst, doch offenbarten seine sechs Solovorträge (darunter wieder die Bearbeitung eines türkischen Volksliedes „Watan“ mit Orchester), daß er an Tonbildung, Technik und Ausdruck noch heute zu den besten Cellisten Wiens gerechnet werden kann und auch als anspruchsloser, dabei doch feinsinniger Komponist seinen Mann stellt.

Theodor Helm

Noten am Rande

„Der Fehler in der Wacht am Rhein“

I.

Unter dieser Überschrift bemängelt Bruno Schrader in Heft 1 d. Bl. einen vermeintlichen Fehler in der Ausführung der „Wacht am Rhein“, indem er bei der Stelle:



den phrygischen Schluß mit Edur für falsch, und anstatt dessen den authentischen Schluß mit Cdur für richtig hält. Ich möchte dem folgendes entgegenhalten: So oft ich von kleinen, großen und größten Männerchören das Lied gehört habe, habe ich stets den phrygischen Schluß (nicht Halbschluß, wie Schrader schreibt, denn dann müßte a I V aufeinander folgen; es folgt aber der stufenweise abwärtsschreitende Baß f—e) singen gehört, und es ist daher äußerst unwahrscheinlich, daß die von Schrader angegebene Harmonisierung vom Komponisten stammt. Nach dem phrygischen Schluß folgt dann natürlich mit der Cdur-Melodie der Amoll-Dreiklang, dem sich der stufenweise abwärtsschreitende Baß a—g f—e anschließt. Gerade diese Harmonisation ist eine der schönsten Stellen des betreffenden Liedes und auch im ästhetischen Sinne der von Schrader vorzuziehen. Würde bei dieser Stelle schon der Ganzschluß V I erfolgen, so wäre die gleich darauffolgende wirkliche Schlußbildung nur ein matter Nachklapp. Aus der Betrachtung Schraders geht ferner hervor, daß er dieses Nationallied der Deutschen, abgesehen von dem auf Meyerbeer zurückzuführenden Anfang, nicht frei von Trivialitäten hält. Wo diese Trivialitäten liegen, sagt Schrader nicht, und ich glaube auch, daß er mit dieser Ansicht ziemlich allein dasteht. Was nun die „einzig richtige, schlicht und urwüchsige“ Kadenz V I anlangt, die nach Schraders Ansicht hier im Volksliede allein am Platze wäre, so möchte ich fragen, ob denn ein Volkslied immer nur mit den wenigen Hauptdreiklängen kadenzieren darf? Einesteils wirft also Schrader dem prächtigen Liede indirekt vor, daß es nicht ganz frei von Trivialitäten sei, andernteils will er gerade diejenige Harmonisation, die sich von alltäglichen, also so gut wie trivialen Akkordfolgen befreit, nicht gelten lassen! Wie reimt sich das zusammen? L. Wuthmann

II.

Der Auslegung der angezogenen Stelle als phrygischer Schluß kann ich nicht beipflichten, da ein solcher innerhalb der ausgesprochenen modernen Cdur-Tonart einfach stillos wäre. In ein modernes Volkslied (1854) gehört eine solche archaisierende Wendung überhaupt nicht hinein. Sie wurde auch 1870 nicht gesungen, was ich aus eigenem Erleben bestätigen kann. Die Stelle war damals mit Dominante und Tonika harmonisiert. So ließ sie auch Franz Abt in Braunschweig, der sehr viel vom volkstümlichen Gesange verstand. Die Reminiszenz an Meyerbeer ist schon damals erörtert worden. Ich habe sie, wie jeder nachlesen kann, nur „aufgewärmt“. Auf die Trivialität solcher Gelegenheitsvolksstücke, die entgegen den wahren Volksliedern mit den sie belebenden Gelegenheiten kommen und gehen bezw. wiederkommen und wieder zurücktreten, wies schon 1880 mein vortrefflicher Literaturprofessor Sievers (später Direktor des Gymnasiums in Wolfenbüttel) in seinen Vorlesungen an der allgemein bildenden Abteilung der polytechnischen Hochschule in Braunschweig hin. Wer eine solche Melodiestelle wie die zu dem Verse „Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein“ und dem folgenden nicht als trivial bezw. banal erkennt, nicht als ordinärste Marschmusik, mit dem kann ich über Geschmack nicht streiten. Ich aber glaubte da durchaus nicht etwas Neues oder Besonderes gesagt zu haben, wie denn meine Bemerkung überhaupt nur so ganz nebenher war.

Bruno Schrader

III.

Uns scheint: Schrader hat hier und Wuthmann dort recht. Die Banalität der Stelle „Zum Rhein, zum Rhein, zum

deutschen Rhein" ist unbestreitbar. Im Wuthmannschen Sinne aber (transponiert nach Es dur)



steht die umstrittene Stelle im „Volksliederbuch für Männerchor" (herausgegeben auf Veranlassung des Deutschen Kaisers); da hier nur der Name Karl Wilhelm und nicht auch noch ein Bearbeiter verzeichnet ist, scheint die Harmonisierung vom Komponisten selbst herzustammen. F. B.

Mozart über die Franzosen (in Briefen aus Paris an seinen Vater i. J. 1778, Ausgabe von L. Schiedermair, I, 193 u. 238):

„1. Mai. ... Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden, und nur ein wenig von der Musik verstünden und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Vieher und Bestien (was die Musik anbelangt). Wie kann es aber anderst sein, sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nichts anders."

„31. Juli. ... Aber ungeachtet dessen fühle ich mich im Stande diese Schwierigkeit so gut als alle anderen zu übersteigen. Au contraire, wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist, mit meiner Oper, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe, und Zittern auf Hände und Füße für Begierde, den Franzosen immer mehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen. — Nun, ich bin bereit. Ich fange keine Händel an; fordert man mich aber heraus, so werde ich mich zu defendieren wissen. Wenn es ohne Duell abläuft, so ist es mir lieber, denn ich raufe mich nicht gern mit Zwergen."

Kreuz und Quer

Berlin. In der von Mary Hahn und Maximilian Moris gegründeten Opernschule fand eine vollständige Aufführung von Verdis „Rigoletto" statt, die den Wert dieses Institutes für den jungen Nachwuchs und damit für die Kunst überhaupt bewies. Hier wird namentlich auch auf die schauspielerische Leistung Gewicht gelegt, und seitdem Heinz Sattler, der frühere Oberregisseur des Schweriner Hoftheaters, ein künstlerisch fein und allseitig durchgebildeter Mann, die Nachfolge des nach Hamburg gegangenen Moris übernommen hat, wird nach der Seite hin sorgsam weitergearbeitet. Sattler hat ja in seiner beachtenswerten Broschüre nachgewiesen, wie sehr die Erfolge der Opernsänger gerade von ihrer schauspielerischen Leistung abhängen und was die Ausbildung nach der Richtung zu wünschen übrigläßt. Daß da in der genannten Opernschule viel geschieht, merkte man der Aufführung wohl an. Aber auch musikalisch war alles in gutem Zustande. Unter den Darstellern waren manche bereits bühnenreif, der der Titelrolle, Hermann Bing, ein starkes Talent, das vielleicht noch von sich reden machen wird. B. Sch.

— Prof. Dr. Wilhelm Altmann, der bisherige Vorsteher der Deutschen Musiksammlung, ist zum Direktor der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek in Berlin ernannt worden.

— Von Karl Kämpf wurden zwei neue patriotische Männerchöre „Sängergrab" und „1914" von der Berliner Liedertafel und dem Erckschen Männergesangverein mit großem Erfolge aufgeführt. — „1914" bringt demnächst auch der Dresdner Lehrergesangverein (Friedr. Brandes).

Buenos-Aires. Seit 1. Januar 1915 erscheint in Buenos-Aires eine Musikzeitschrift „Correo Musical Sud-Americano". Sie hat sich zur Aufgabe gestellt, das gesamte Musik- und Theaterleben ganz Südamerikas zu behandeln. Sie erscheint in spanischer Sprache, enthält daneben aber auch Beiträge in deutscher, englischer, französischer, italienischer und portugiesischer Sprache.

Dresden. Prof. Hermann Starcke konnte am 13. Januar auf eine 50jährige Musikschriftstellertätigkeit zurückblicken. Starcke begann 1865 in unserer „Neuen Zeitschrift für Musik" in den vier Nummern 3—6 mit einem Aufsatze: „Mitteilungen über die Gründung und die Fortschritte des Pariser Konservatoriums". Bald folgten in unserer Zeitschrift Starckes Aufsätze: Über Liszts Legende von der Heiligen Elisabeth und über die Uraufführung von Gounods „Romeo und Julia" im Théâtre lyrique.

Königsberg i. Pr. Eine lebhafte und mit Dank aufgenommene musikalische Tätigkeit entfaltete hier der Organist Reinhold Lichey in musikalischen Kriegsandachten, Abendmusiken usw. Die Programme enthalten Musik aus alter und neuer Zeit.

Prag. Die tschechische Erstaufführung von Richard Wagners Nibelungenring soll im Februar im tschechischen Nationaltheater stattfinden. Die Übersetzung rührt von Heroslav Maschek und Karl Novak her.

Triest. Hier starb nach längerem schweren Leiden der Pianist Anton Förster. Er war in Laibach geboren und erhielt seine gediegene Ausbildung hauptsächlich auf dem Leipziger Konservatorium. Später wirkte er in Berlin als Konservatoriumslehrer und ging zuletzt nach Chicago, von wo er bereits krank nach Europa überfuhr. Sein pianistisches Wesen gipfelte in seiner zuverlässigen Technik.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 5

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 4. Febr. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Donaueschingen und seine Musikgeschichte

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Still eingebettet in des Schwarzwalds Hochland liegt die Stadt. Gegen andere aufdringlich moderne Landhäuseransiedelungen und Gasthöfe zu Kur- und Fremdenzweck bewahrt sie eine diskrete Zurückhaltung. Von der Bahn aus läßt nur ein flüchtiger Blick in den Park ahnen, daß hier mehr und vielfach Bedeutendes verborgen ist — in Raum und Zeit. Barockbauten von ungleich strenger Größe und Geschlossenheit beherrschen das innere Straßenbild. Ihre Bauordnung zielt zum prächtigen Schloß, dem weißleuchtenden Prunkbau, von hohem Grün und Rasen umsäumt. Wer längere Zeit in der Heimlichkeit des Ortes weilt und sich in eine Epoche zurückzudenken vermag, wo das alles nicht den Schlaf nur historischer Wertung schlief, sondern von lauter Gegenwart widerhallte, wird bald empfinden, daß in der Komposition der Bauten ein künstlerischer Geist sich ausspricht, und daß sie geschaffen wurden, um neben der Nützlichkeit der Verwaltung auch einer ästhetischen Sache zu dienen. Insoweit fügt sich denn auch der nach dem großen Brand vor einigen Jahren aufgebaute Neuteil der Stadt dem anspruchsvoll drapierten Barock, das etwa in der Stadtkirche seinen Mittelpunkt hat, harmonisch an, ohne die bewußte Unruhe der Moderne außer acht zu lassen.

Es ist schon so oft auf den Zusammenhang von Ton und Stein im kunstvollen Aufbau hingewiesen worden. Ja, darf man nicht weitergehen und auch für die Geschichte beider manches Gemeinsame ablesen? Eine hübsche Parallele wäre dann diese: Wie das neugebaute Viertel mit augenfälliger Inbrunst eine enge Verbindung mit dem altehrwürdigen Straßenbild anstrebt, so versucht auch die junge Generation Donaueschingens sich von neuem die große Kunst zu eigen zu machen, die einst in den Mauern der Stadt erblüht war. Den unmittelbaren Reiz, ja das Außergewöhnliche dieser Absicht versteht nur, wer die Stadt einmal in ihrer klassisch strengen Anlage als Fürstenresidenz kennen gelernt hat. Voll zu würdigen weiß es schließlich nur der, dem es ein angenehmer Nachgeschmack bedeutet, in die Zeit rauschender Festlichkeiten hinabzutauchen und da unter dem Staub der Vergangenheit manche blinkende Münze zu entdecken, die neben ihrem reellen Goldwert auch eine historische Bedeutung hat. Ich will versuchen, im knappen Umriß ungefähr das Geschichtliche festzuhalten, das dem musikalischen Leben Donaueschingens von ehedem seine bestimmte und eigenartige Form gab.

Es ist um 1750, der Zeit der großen musikalischen Gärung und der ungeheuerlich anwachsenden Produktivität. Solch temporärer Aufschwung bedingt auch weitgehendes Interesse bei Dilettanten und Kunstfreunden. Dazu kommt, daß die Beschäftigung mit den Erzeugnissen der Tonkunst in vornehmen Kreisen und unterhaltsamen Salons Mode zu werden begann. Ein Aristokrat, dem von Natur eine leichte Neigung zu künstlerischer Tat gegeben ist, entzündet da gern seinen Drang, kunstsinnig und -fördernd zu sein, und schreckt auch nicht von dem — heute allerdings dem einzelnen fast undurchführbaren — Gedanken zurück, zu seinem Privatvergnügen zunächst eine Hofkapelle zu gründen. So tat auch Fürst Josef Wenzel von Fürstenberg (1762—1783), selbst ein ausgezeichneter Klavier- und Violoncellspieler. Er berief Musikanten. (Nachgewiesen ist allerdings, daß schon früher, wohl bis zum 16. Jahrhundert hinauf, eine musikalische Vereinigung existierte.) Mit Hilfe zahlreicher Liebhaber, unter denen die Hofgesellschaft und fürstliche Beamtenwelt nicht fehlten, gelang es bald, im großen Musiksaal des Schlosses theatralische Darbietungen zu inszenieren, erst Pantomime und Schauspiel, dann auch kleinere Singspiele, Operetten und Opern. Rasch geht der Weg aufwärts. Zum Bühnenhaus wird die Reitschule umgewandelt. Ihren ersten großen Tag erleben die Theaterfreunde, als Mozart zur Feier eines Geburtsfestes Anfang 1780 auf dem Programm erscheint, freilich erst nur als Komponist der Zwischenaktmusik und der Chöre zu „Thamos, König von Ägypten", dem präsumtiven Vorbild der „Zauberflöte", wenigstens des Textes wegen. Mozart selbst hatte schon früher in Begleitung seines Vaters Leopold auf der Rückkehr vom Haag Donaueschingen aufgesucht (1766, zehnjährig) und dort neunmal im Schloß gespielt.[1]) Zurück ließ er damals ein Quodlibet Musicum, von dem in der Gesamtausgabe nur eine Skizze unter dem Titel Gallimathias musicum abgedruckt ist, das heute die fürstliche Bibliothek als einen ihrer wertvollsten Schätze aufbewahrt. Kurz darauf hielt dann die französische Operette ihren Einzug im Hoftheater; das Repertoire verzeichnet überdies in der Folge viele

---

[1]) Dies ist die Zeit, wo „Wolfgang sich schon berühmt gemacht"; lebendig schildert ihn der Brief von Fr. M. Grimm (Paris, Sommer 1766), abgedruckt in „Mozarts Persönlichkeit" von Albert Leitzmann, Insel-Verlag 1914.

französische Stücke, während — nur nebenbei — das Schauspiel sich durch damals äußerst moderne und interessante Aufführungen auszeichnet.

Der gutgläubige und hoffnungsvolle Gedanke an ein Nationaltheater, der in jener Zeitphase so ziemlich alle Regierenden bewegte, ließ auch die Fürstenberger nicht ruhen und regte ihren Eifer, im weltabgelegenen Schwarzwaldnest ähnliches zu verwirklichen. Wieweit das alles neben der Pflege der Kammer- und Instrumentalmusik der zeitgenössischen Komposition zugute kam, beweisen die zahlreichen Theaterzettel und ebenfalls vorhandenen Musikalien aus jener Zeit. Abermals wird der Theaterbau erweitert und Raum für zusammen 555 Personen geschaffen, eine sehr ansehnliche Zahl bei der damals doch kleinen Bevölkerungsziffer. Mag auch manches im Bau primitiv gewesen sein, an den Kosten für dekorative und technische Ausstattung wurde nicht gespart. Die Wahl und Einstudierung der Singspiele und komischen Opern, die meist dem Geschmack des Fürsten entgegenzukommen suchten, übernahm persönlich die Fürstin, die seit 1786 auch über ihren ersten Kammersänger verfügen konnte.

Das Repertoire der Oper wird ansehnlicher, sobald im Jahre 1789 der Münchner Konzertmeister Karl Joseph Hampeln das Dirigentenamt erhielt samt dem schönen Titel „Musikintendant". Vorher behalf man sich mit Balletts und von auswärts engagierten Operngesellschaften. Bemerkenswert ist, daß 1787 von den Donaueschinger Theaterfreunden Ditters v. Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" aufgeführt und damit einem anscheinend vom Hof schon früher stark protegierten Künstler, dessen Schaffen mit Donaueschingens musikalischen Verhältnissen eng verbunden blieb, der Weg geebnet wurde. Denn nicht allein dieses komische Singspiel wurde sehr oft wiederholt, es fanden auch seine andern Opern und Singspiele, darunter Hieronymus Knicker und Das rote Käppchen, mehrfache Wiedergaben; an Manuskripten verwahrt die Bibliothek neben diesen handschriftlich überkommenen Opernbüchern und -partituren auch eine Anzahl unbekannter Kompositionen des Meisters wie Sinfonien und Quartette usw., dann eine Serenade und eine D dur-Sinfonie von besonderer Musikalität. Dem Kreise der Wiener musikalischen Intelligenz öffnet Donaueschingen in der Folge, schon durch die reichen Beziehungen der fürstlichen Familie mit der österreichischen Residenz und den böhmischen Besitzungen angeregt, mehr und mehr die theatralischen Tore. Josef Haydn ist es, der mit seiner heroisch-komischen Oper „Der Ritter Roland" vielerlei Amüsement schuf, von dem allerdings schon 1778/79 zwei Singspiele „Le Glorieux oder der Großsprecher" und „Le diable boiteux oder der hinkende Teufel" gemimt wurden. Daß man Haydn auch im Konzertsaal zu ehren wußte, und daß seine Sinfonien auch den Donaueschingern nicht unbekannt blieben, beweist die Wiederauffindung einer D dur-Sinfonie, die im vorigen Jahr in Baden-Baden zum ersten Male gespielt wurde und jetzt im Druck bei Breitkopf & Härtel erscheint. In der Reihe dieser Komponisten darf wohl auch Benda erwähnt werden, dessen Melodram „Ariadne auf Naxos" mehrmals über die Bühne ging nebst Pygmalion und Medea, dann Joh. Adam Hiller, Joh. Friedrich Reichardt, Schweitzer mit Goethes Erwin und Elmire.[1]) Mozart beherrscht fast stets den Spielplan. Bis 1846 begegnen sehr oft die meisten seiner großen Opern. Italiener und Franzosen füllen allerdings reichlich die Pausen. Es war nicht so leicht dem Modegeschmack zu entsagen, d. h. deutsch und ernsthaft zu bleiben. Einer mondänen Hofgesellschaft mußte schließlich mit allerhand internationalen Musikkoryphäen gedient werden. Darunter fehlen nicht Grétry, Paër und Paësiello. Von Nicolo Piccini spielte man noch 1785/86 zwei Opern, während der Name Glucks nirgends auf den Komödienzetteln zu lesen ist.

Am Ende dieses ersten Abschnittes vom Donaueschinger Musikleben müssen auch jene Autoren erwähnt werden, die vielleicht im Konzertsaal oder in der Kirche zu Wort kamen und deren Manuskripte jedenfalls die Bibliothek besitzt. Die ältesten Bestände scheinen zwar, soweit ein flüchtiger Überblick die Vermutung stützen kann, aus der Umgegend zu stammen. Es sind das meist kirchliche Vokalwerke (Messe, Offertorien, Arien) aus süddeutschen Klöstern, vor allem aus den heute nicht mehr existierenden Frauenklöstern Mariahof und Amtenhausen bei Donaueschingen. Die Bedeutung dieser Musikalien, unter denen unbekannte Autorennamen sich finden, ist möglicherweise die, daß genaue wissenschaftliche Forschungen (denen der nächstens erscheinende Katalog vorarbeitet) neue Anhaltspunkte für die Musikgeschichte des 17./18. Jahrhunderts ergeben, etwa so, daß man ähnlich der Mannheimer Schule auch von einer süddeutschen oder Konstanzer Schule sprechen kann. Auf dem Gebiet der Malerei ist ja schon das gleiche geschehen. Von bekannten Musikern enthält dann die Kirchenserie: Manuskripte des Stuttgarter Jomelli, Rosetti (Franz Anton Rößler), Hasse (Johann Adolf), Graun, Zach, Richter, Wagenseil. Der böhmischen Komponisten Sachen wanderten wohl zahlreich auf Reisen des Hofes usf. nach Donaueschingen. Gut vertreten in der im ganzen fast 3000 Kompositionen umfassenden Bibliothek ist auch die sinfonische Musik des 18. Jahrhunderts. Besonders wertvoll neben den oben schon genannten Manuskripten Mozarts, Haydns, Dittersdorfs sind da ein kürzlich neuentdecktes Violinkonzert von Stamitz (B dur), eine Es dur-Sinfonie von Gossec, ein Andante aus der C dur-Sinfonie Grafs (Friedrich Hartmann), ein Trio für 2 Violinen und Baß von Roeser (wohl der „Musicus aus Wien", von dem Eitner 1768 Trios aufzählt), ein Klavierquintett Hoffmeisters u. a. Sind das im Augenblick, wo die Musikaliensammlung erst geordnet zu werden beginnt, auch erst wenig Namen, so erschöpft sich darin allein nicht die Bedeutung dieser bis jetzt fast unzugänglichen Bibliothek: denn wichtiger scheint mir die Erkenntnis, daß an einem so weit abgelegenen und nur schwer von auswärts erreichbaren Ort sich überhaupt ein musikalisches Leben entwickeln konnte, das im großen Zusammenhang der Musikkultur über alle Grenzpfähle hinaus seinen guten Wert hat.

So kommen wir denn auch in der Kunstchronik Donaueschingens zu einer Epoche, die sich mehrmals mit der großen Welt draußen berührte, aber auffallend zeigte, wie ungesund einer stillen, aus sich selbst geschaffenen Entwicklung dieses unruhige Mitfühlen der großstädtischen Konzert- und Theatersaison werden kann. Ich ziele auf die vierjährige Wirksamkeit Konradin Kreutzers in Fürstenbergischen Diensten, auf eine höchst wechselvolle und anregende Zeit gewiß; aber Kreutzer war nicht der Mann, den die Einsamkeit fesseln und anspornen konnte. Er brauchte äußere Impulse und wußte sich diese nur durch

[1]) Diesen beliebten Goetheschen Text brachte auch schon Johann André (Offenbach) mit seiner Oper Erwin und Elvire nach Donaueschingen.

ausgedehnte Urlaubsreisen zu verschaffen, wobei freilich die gedeihliche Arbeit im Donaueschinger Hoftheater und im Konzertspiel ins Stocken kam. Als er im Jahre 1818 Stuttgart mit der kleinen Residenz vertauschte, fand er ein Musikleben vor, das sich nach dem Weggang Hampelns (1805) schon schwer genug, in den Kriegsjahren aber kaum über Wasser gehalten hatte, während kurz vorher noch reges Interesse geherrscht hatte, u. a. gleich nach dem Erscheinen im Druck Haydns „Schöpfung" aufgeführt worden war.

Konradin Kreutzer begann seine Tätigkeit unter den glücklichen und kunstfördernden Auspizien des Fürsten Karl Egon II. Mit den Mitgliedern der Theatergesellschaft, die sich wieder meist aus den Kreisen des Hofes zusammensetzte,[1] studierte er sorgfältig seine eigenen Kompositionen ein. Er konnte nacheinander aufführen: „Die Alpenhütte", „Die zwei Worte oder die Nacht im Walde" (Operette), dann „Äsop in Lydien" und „Verschwender". Über die Aufführung der Alpenhütte schreibt der Komponist selber: „. . . ich habe sie auf dem hiesigen niedlichen Hoftheater aufführen können, und zwar mit solch glänzendem Erfolg, daß ich nur wünschte, meine lieben Freunde in der großen Welt von Berlin und Wien hätten solchem beigewohnt".

Über den glänzenden Erfolg der großen ernsthaften Oper „Äsop in Lydien",[2] zu deren Uraufführung Fremde von Freiburg und Schaffhausen herbeigeeilt waren, berichten verschiedentlich auch andere als der Komponist. Kreutzers Tätigkeit beschränkte sich nicht allein auf diese Opernaufführungen, zu denen sich noch öfters kleinere Darbietungen im Theatersaal des Schlosses gesellten, er mußte anfänglich jede Woche ein großes Konzert bei Hofe dirigieren, das ihm „viel Vergnügen, aber noch stets viel Arbeit" verursachte. Die Hofkapelle, die er zur Verfügung hatte, bestand aus „nur" 28 Mitgliedern, darunter 8 Virtuosen. Kreutzer rühmt die Präzision und den großen Effekt dieses kleinen Orchesters, mehr noch den großen Eifer und die Freude an der Kunst von allen Mitgliedern und den wahrhaft künstlerischen Geist, der „leider fast allen wenn nicht gar allen großen Orchestern mangelt". Trotz der gewiß starken Inanspruchnahme durch den Hof fand Kreutzer dennoch genügend Zeit, vielfach zu komponieren. Es scheint fast, als sollten ihm diese Arbeiten über den sonst so verlassenen, einsamen Aufenthalt weghelfen. Neben den gedruckten Werken besitzt die Bibliothek zahlreiche handschriftliche Kompositionen: eine 8stimmige Messe für Männerchor und Blasmusik, 7 Kantaten für Chor, Soli und Orchester, Ouvertüren und Märsche, eine 8stimmige Harmoniemusik, ein großes Septett für Violine, Viola, Violoncello, Klarinette, Fagott, Horn und Kontrabaß, viele Chöre und Lieder.[3] Interessant sind da wohl seine „Gesänge aus Goethes Faust", für eine und mehrere Singstimmen zur Begleitung des Pianoforte komponiert, die H. Burkard jetzt zu der Erstaufführung instrumentiert hat. Ein wertvolles Manuskript hat die Bibliothek in einem Te Deum für Soli, Chor und Orchester, das bei der zweimaligen Aufführung (November 1912 bei der Vermählungsfeier im Fürstenberghaus und bei der Jubelfeier der Silber-Hochzeit) überraschte, weil man hinter dem Namen Kreutzers solche Genialität und Wirkung nicht sucht. Machtvolle Choreinsätze wechseln mit pp. Akkorden („Sanctus"), vor dem Allegro-Schlußteil in D dur steht ein Andante grazioso für Soloquartett in B dur, das eine innige Melodie bringt.

Sobald Kreutzer seinen Aufenthalt durch viele Urlaubsreisen zu unterbrechen anfing, erlahmte der Eifer der Kapelle, er selbst brachte wohl auch nicht sein ganzes Interesse mehr dieser seiner trotz der Kürze der Zeit fruchtbaren Tätigkeit entgegen. Als er 1822 nach Wien zog an das Kärtnertortheater, hinterließ er seinem Nachfolger eine Menge Arbeit, und es war gut, daß der Fürst bald einen jungen energischen Kapellmeister fand: Johann Wenzel Kalliwoda, der erst 21jährig aus Prag kam, wo er Sologeiger gewesen war. Über das, was Kalliwoda für Donaueschingen bedeutete, seit er am 1. April 1823 sein Amt offiziell angetreten hatte, kann ich mich kurz äußern, da ja erst kürzlich Karl Struntz einen größeren Aufsatz über ihn in der „Musik" veröffentlicht hat. Dort ist auch aufgezählt, wie oft und zum Teil längere Zeit dauernd der Hofkapellmeister mit Unterstützung des Fürsten Reisen unternehmen konnte, um sich in der Musikwelt einen geachteten Namen zu erwerben. Im ganzen aber gewöhnte sich Kalliwoda rasch an die Pflichten seiner Stellung in Donaueschingen und lebte dort in angesehener Beamtenschaft und Familie, wennschon seine Frau, eine Prager Sängerin, anfänglich viel unter den Vorurteilen der Kleinstadt zu leiden hatte. Das sind Schattenseiten in dem Residenzidyll, sie werden aber auch andern nicht erspart geblieben sein. Kalliwoda mußte neben der Leitung der Hofkapelle auch durch Solospiel in den Aufführungen mitwirken und die Kinder der fürstlichen Familie in Musik unterrichten. Zu großer Bedeutung brachte er binnen kurzer Zeit die Hofkonzerte und vernachlässigte auch nicht das Hoftheater, dessen Glanzzeit in die erste Hälfte seiner Donaueschinger Wirksamkeit fällt. Er begann mit Cherubinis „Wasserträger"; Rossinis „Barbier von Sevilla" folgte bald, auch die andern Werke dieses Italieners fehlten nicht im Repertoire. Einen besonderen Platz darin hatte wieder Mozart, von dem er 1824 den „Don Juan" und 1825 den „Titus" erstaufführen konnte. In beiden Opern sang seine Frau, im Titus auch sein Bruder, der im Kabinett des Fürsten eine Stellung hatte. Von eigenen Kompositionen ließ Kalliwoda „Die Audienz" und die Oper „Prinzessin Christine" spielen mit ‚recht gutem' Erfolg. Teils mit einheimischen Kräften, teils mit auswärtigen Gesellschaften bekamen die Donaueschinger Aubers, Boieldieus und Bellinis Opern zu sehen, ebenso die bekanntesten Werke Hérolds, Isouards, Méhuls, Donizettis. Bis zum Jahre 1848 konnte man sich auch an Halévy (II. Akt „Die Jüdin"), an Teile aus Meyerbeers Hugenotten heranmachen. Den deutschen Musikern öffneten sich auch oft die Pforten des Donaueschinger Hoftheaters; von Weber, mit dem er befreundet war, brachte er „Freischütz" und „Preziosa" heraus, von Lortzing vier Opern, von Weigl die Schweizerfamilie, von Schenk den Dorfbarbier und Flotows Allessandro Stradella. Dieses reiche musikalische Leben nötigt einen Besucher zur Bemerkung, daß „Karlsruher und Stuttgarter behaupteten, auf ihren Hofbühnen könne man vieles auch nicht besser haben".

Leider blieb in den Jahren 1848/49 das Theater völlig leer stehen, und als man im Jahr 1850 wieder daran gehen wollte, Aufführungen zu geben, wurde das Gebäude

[1] Donaueschingen hatte damals nur 4 Kammersänger, alle andern Mitwirkenden waren Dilettanten, die erste Sängerin die junge Fürstin selber, die Kreutzer mit „ihrer herrlichen vollen Stimme ein wahres Musiktalent" nennt.

[2] Die Partitur ist jetzt im Max-Egon-Saal der Bibliothek ausgestellt.

[3] Von diesen soll in nächster Zeit eine Sammlung herausgegeben werden.

durch einen Brand, der im Magazin ausgebrochen war, vollständig zerstört. Von einem Wiederaufbau hörte man seither nichts mehr. Der Fürst weilte damals mit seiner Familie auf anderen Besitzungen, Kalliwoda wohnte von 1848 an längere Zeit in Karlsruhe; das Orchester wurde, auch eine Folge der Revolutionsjahre, aufgelöst. Hier schließt eigentlich die Musikgeschichte Donaueschingens. Denn was Kalliwoda von 1853 an bis zu seinem Weggang im Jahre 1866 mit einer neugegründeten Kapelle noch leisten konnte, gehört nicht mehr der großen Epoche dieser musikalischen Historik an. Kalliwodas Lebensarbeit aber stellt dennoch Donaueschingen dar, schon weil er dort weitaus den größten Teil seiner bis zur Opuszahl 244 reichenden Werke schuf. An Manuskripten von seiner Hand verwahrt die Bibliothek gegen 200. Was sich darunter alles befindet, verzeichnet der schon oben erwähnte Aufsatz von Struntz. Das Beste unter den rasch und leicht hingeschriebenen Arbeiten stellt wohl die 1843 komponierte Festmesse A dur dar. Mit gewiß einfachen Mitteln, aber ausgezeichneter Klangwirkung in der Instrumentation des Orchesters und Führung der Chor- und Solostimmen macht das Werk auch heute noch einen bedeutsamen Eindruck.

Eine Stätte so reicher künstlerischer Vergangenheit wie Donaueschingen hat das Recht und die Pflicht, sich nicht nur zeitweise der vorhandenen Schätze zu erinnern, sondern sie auch praktisch zu verwerten. Das geschieht zweckmäßig durch planvoll vorbereitete Wiederaufführungen. Die maßgebenden Kreise, und an ihrer Spitze der regierende Fürst selbst, haben denn auch diese Notwendigkeit erkannt und aufs neue an die alte Tradition des fürstlich fürstenbergischen Musiklebens angeknüpft. Es gibt heute in Donaueschingen eine „Gesellschaft der Musikfreunde“, die sich die Renaissance der im Staub des Archivs ruhenden Kompositionen zur Aufgabe gemacht hat. Ich glaube, daß jeder Musikfreund dieses Unternehmen von weit größerer als lokaler Bedeutung begrüßen muß. Wer Gelegenheit hatte, einem der schon veranstalteten Konzerte mit Dilettanten oder auswärtigem Orchester anzuwohnen, wird auch leicht erkennen, daß Donaueschingen in dem jungen tatkräftigen Dirigenten des Fürsten, Herrn Heinrich Burkard, wieder einen musikalischen Führer besitzt, der mit ernstem Willen sich seiner musik-historischen Mission widmet. Davon zeugten gerade die bei der Silberhochzeit des Fürstenpaares (19. Juni 1914) gegebenen Aufführungen, von denen die meisten Werke Kreutzers und Kalliwodas waren.

Wer nur zu flüchtigem Besuch des Schlosses und Parkes nach Donaueschingen kommt, sollte nicht versäumen, die in bescheidenem Rahmen gehaltene Ausstellung von Musikalien anzusehen, die im Max-Egon-Saal der Bibliothek neu angeordnet ist, im gleichen Raume, der die Handschrift C des Nibelungenliedes aufbewahrt. In der Mitte unter der Büste Kreutzers sind einige seiner Manuskripte, darunter die Äsoppartitur, ausgestellt, daneben Lullys Phäetonpartitur, und alte Hymnarien und Liederbücher mit Noten aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Auf der andern Seite sind handschriftliche Briefe von Mozart, M. Haydn, Beethoven, L. Spohr, R. Wagner, Meyerbeer, Kalliwoda gruppiert, auch ein Brief mit Noten von Franz Liszt (aus dem Besitz der Prinzessin Amélie), der im Jahre 1843 mehrere Male im Schloß konzertiert hatte.



Gedichte

Vaterlandslied

Weit bin ich fort, so weit von dir,
Die Sehnsucht flieht nicht mehr von mir.
Wo ich auch bin, wo ich auch geh,
Ob ich auf fremden Bergen steh,
In kalter Nacht, im Sonnenbrand,
Ich denk an dich, mein Vaterland.

Du Vaterland, so groß, so schön,
Mit Firn und Fels und Donnerhöhn,
Mit Küsten, weit im Wellentanz,
Mit Tälern, still im Sonnenglanz,
Mit Korn und Wein, ein goldnes Band,
O Vaterland, lieb Vaterland!

Dich lieb ich wie mein rotes Blut.
Du bist wie eine Mutter gut.
Ich wuchs empor in deinem Schoß,
Mit dir nun bin ich stark und groß.
Das trockne Brot aus deiner Hand,
Wie schmeckt es gut, o Vaterland!

Gilt's einen Eid, gilt's einen Schwur,
Nicht laut und falsch, — ganz leise nur,
Recht innig, wahr und treu und schlicht,
So recht, wie ein Verliebter spricht:
Hier, nimm mich hin, mit Herz und Hand,
O Vaterland, lieb Vaterland!

Robert Friedel-Leipzig
(in den Schützengräben bei Moronvilliers)

Grabschrift 1914 bei Bixschoote

Die Ihr Blut und Leib und Leben
Für uns habt dahingegeben,
Tote Brüder, nun ruht aus.
Keiner Schmerzenswehen Schrecken
Kann aus diesem Schlaf Euch wecken.
Ruhet aus! Ihr seid zu Haus!

Überstanden ist die Hölle
Der Granaten und Schrapnelle.
Nun schützt Mutter Erde Euch!
Durst und Hunger, Frost und Fieber,
Sturm und Regen sind vorüber,
Mutterschoß ist warm und weich.

Aber wir, die wir hier oben
Noch im Sonnenlicht, geloben
Eins Euch in die Gruft hinein:
„Nicht umsonst habt Ihr gestritten,
Nicht umsonst habt Ihr gelitten,
Eure Erben woll'n wir sein.

Eurer schweren Arbeit Erben,
Erben selbst von Not und Sterben,
Alles geh' von Hand zu Hand,
Erben Eures Herzens Brennen
Für das Größte, das wir kennen:
Deutsches Volk und Vaterland“.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Wiederum gebührt Hermann Wolffs Philharmonischem Konzerte der Ehrenplatz im Berichte. Es war das fünfte, leider schon vorletzte. Zwei Teile und zwei Werke: Brahms' Klavierkonzert in B und Bruckners Romantische Sinfonie in Es. Eine gute, stilvolle Zusammenstellung. Die beiden Tondichter, die einst wider ihren Willen zu Götzen zweier

gegensätzlicher, fanatischer Parteien ausgerufen wurden, wurzeln in gemeinsamem Boden, dem des positiv-musikalischen Inhaltes und der klassischen, vierteiligen Sinfonieform. Das verbindet sie trotz aller Unterschiede ihrer harmonischen und instrumentalen Ausdrucksmittel. Da hatten sowohl Artur Nikisch als auch Artur Schnabel, der die Klavierstimme jenes echt sinfonischen Konzerts spielte, ihren großen Tag. Letzterer erfreut sich ja als Spezialist für Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms eines großen Rufes. Ersterer reizte aber zum Vergleiche mit Hansegger, der die Brucknersche Sinfonie acht Tage zuvor mit dem Blüthnerschen Orchester aufgeführt hatte. Unterschiede waren genug da. Sie indessen als Vorzüge hinzustellen, ist lediglich Geschmackssache. Nikisch hatte freilich den besseren Apparat, denn das alte, routinierte und stabile Philharmonische Orchester vermag seinen subtilsten Regungen zu folgen. Dagegen muß man das „B. O." nehmen, wie seine heikle Lage gebietet. Und die ist oft recht schwierig. Fehlte doch neulich im letzten Augenblicke die zweite Oboe, da ihr Bläser über Nacht zu den Fahnen gerufen wurde und keine noch so energische Bemühung auf Ersatz erfolgreich war. Weder die Philharmoniker, die selber im Konzertzustande waren, noch die Königl. Kapelle, die über fünf Oboer verfügt, noch das Deutsche Opernhaus, noch sonst wer konnte aushelfen. Fürwahr, es ist angebracht, dieses schwer kämpfende, für unsern Konzertbetrieb so unbedingt nötige Orchester nach besten Kräften zu unterstützen! Sein letztes Konzert wurde wieder von Ed. Mörike dirigiert. Es enthielt im ersten Teile Weber, im zweiten Liszt und im letzten dii minorum gentium. Mit der Ouvertüre zum Freischütz, also einem höchst selten gehörten und anscheinend besonders in Berlin noch wenig bekannten Stücke, fing man an. Der Dirigent kehrte hauptsächlich, bei dicker Unterstreichung der Blechbläserstimmen, den dramatischen Gehalt heraus, während neulich Busoni mehr den musikalischen betonte. Jene Partie vor der Stelle, wo die Posaunen die beiden Endnoten der Oboe so charakteristisch imitieren, war wiederum unklar. Hier legen die Holzbläser nie das imitatorische Gewebe des betreffenden Themas klar auseinander. Nach der Ouvertüre spielte der Pianist Michael v. Zadora das Konzertstück. Er machte eine Karikatur daraus, geradeso wie Busoni, dessen in Nr. 2 laufenden Jahrganges unserer Zeitschrift erwähnte Leistung der seinigen zum Vorbilde gedient zu haben scheint. Auch der Vortrag von Liszts Totentanz deutete auf Busoni. Leider verpuffte hier der Anfang, wo Klavier und Orchester nicht zusammenkamen. Letzteres gab noch die sinfonische Dichtung Tasso, leider wenig abgeschliffen und in bedenklicher Breitzerrung gewisser getragener Melodien. So kamen weder Liszt noch Weber an diesem Abende voll zu ihrem Rechte. In den beiden Sinfoniekonzerten des Philharmonischen Orchesters dominierte mal wieder der so bequem gewordene Beethoven. Eines gehörte seiner Kunst ganz. Waldemar Lütschg spielte darin das G dur-Konzert; erste und achte Sinfonie taten das übrige. Das andere hatte die Trioserenade Op. 8 als Mittelteil, ein hier gern gehörtes, beliebtes Werk; als Sinfoniker aber war Brahms mit seiner ersten da. Der erste Teil stand weniger unter dem Zeichen der Kunst an sich; er bot Patriotismus in konzentrierter Form dar: Webers Jubelouvertüre, Haydns Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser" und Wagners Kaisermarsch.

Die Gesellschaft der Musikfreunde, die nach ihrem Oktoberkonzerte vom Plane verschwunden schien, gab ein zweites, das ganz dem Genie Mozarts geweiht war. Man hörte die Jupiter- und die G moll-Sinfonie, abermals die Maurerische Trauermusik und zwei von Cläre Dux gesungene Arien. Daß dieses hochgeschätzte Mitglied der Kgl. Oper schon wieder auf dem Konzertpodium stand, läßt fast vermuten, alle die zahlreichen guten Berufskonzertsängerinnen, über die Berlin und weiterhin das Reich verfügt, seien zu den Fahnen gerufen. Ernst Wendel dirigierte seinen Mozart für manche Leute zu langweilig; ich aber freute mich, hier wieder einmal die schlichte, gerade Art zu finden, wie sie in meiner Jugend durch Carl Reinecke, Franz Abt, Karl Reinthaler u. a. gepflegt wurde. Wendel gab sie nur im Andante und Finale der Jupitersinfonie auf: das Andante war zufolge Temposchwankungen stellenweise unklar, das Finale zu schnell, aber vielleicht deshalb „auf der Höhe der Zeit". Über den Gesang der Frau Dux ist nichts Neues zu sagen. Man verstand wieder kein Wort.

Fahren wir nunmehr zunächst in der Betrachtung der in diesen Tagen auffällig hervorgetretenen Pianistenreihe fort. Hier zieht vor allem Teresa Carrennos „einziger" (hoffentlich doch nicht!) Klavierabend an. Sein Programm war großzügig wie das Spiel der Veranstalterin: Bachs chromatische Fantasie und Fuge, Beethovens Cis moll-Sonate, Brahms' Variationen und Fuge über ein Lied von Händel, Schumanns C dur-Fantasie und Stücke von Liszt. Die an Bülow erinnernde Sachlichkeit, die diese Vorträge auszeichnete, hat manchen Kritiker enttäuscht; mich hat sie erhoben, mir ist sie als der letzte noch mögliche Fortschritt in der Kunst der genialen Pianistin erschienen. Die Klarheit, mit der z. B. die Brahmssche Fuge auch in den Partien dargestellt wurde, wo sich der Klaviersatz fast mehr an das Auge wie an das Ohr wendet, war einzig. Daß der Spielerin aber auch noch die alte zündende Virtuosität zu Gebote steht, sah man am Vortrage von Liszts „Am Quellenrande" und E dur-Polonaise. Auch der schon genannte Michael v. Zadora gab seinen Klavierabend. Wir schätzten ihn früher als feinen, wohlgeschliffenen Salonspieler hoch, als welcher er vom spezifisch pianistischen Standpunkte aus sehr interessierte. Gegenwärtig scheint er aber mehr ins allgemeinmusikalische Gebiet hinübergewechselt zu sein und sich unter Aufgabe seiner guten Eigenart an Busoni angeschlossen zu haben. Busonisch wenigstens war sein Programm: Präludium und Fuge in Es — die Lautenstücke — von Seb. Bach, dessen Schnurre über die Abreise eines Freundes, Präludium und Tripelfuge von Bach-Busoni, Beethovens Op. 111, Schubert-Liszts Forelle usw. Nur das Schlußstück erinnerte an den früheren, so famosen Zadora: Liszts Troubadourparaphrase. Ich hörte sie aber nicht, da ich es bei Beethovens Op. 111 vorzog, selber in ein anderes Revier zu wechseln, um mir diesen gewaltigen Schlußstein des klassischen Sonatentempels bei Wilhelm Backhaus anzusehen, der gleichzeitig konzertierte. Dieser mit Recht gerühmte Pianist war ebenfalls wieder auf einen der hier in Berlin so stark grassierenden „Beethoven-Abende" verfallen, an dem er die vier Sonaten Op. 13, 57, 101 u. 111 spielte. Dabei herrschte der sogenannte virtuose Schmiß vor, der sich aber innerhalb einer wohltuenden Natürlichkeit des Vortrages entfaltete. Anderen Pianisten muß nachgerühmt werden, daß sie wenigstens mal Beethovensche Sonaten hervorholten, die seltener im Konzertsaale zu finden sind. So hatte Bruno Eisner, ein gediegener, sich immer kräftiger entwickelnder Klavierkünstler, Op. 10 Nr. 2 (G dur) auf dem Programme, welch zierliches Werk in Berlin sonst nur von Conrad Ansorge beachtet wurde; und Artur Schnabel, der zusammen mit seiner Gattin, der bekannten Altistin Therese Behr, ein lediglich aus Beethoven und Schubert zusammengesetztes Konzert gab, spielte die glänzende, konzertante C dur-Sonate Op. 2 Nr. 3. Sonst hörte man von ihm abermals Op. 57 (appassionata). Den Schubertschen Teil des Programmes bestritt ausschließlich Frau Schnabel-Behr. Die Veranstaltungen dieses Künstlerpaares erfreuen sich in Berlin immer eines großen Zulaufes. Ein anderes Künstlerpaar, das lediglich das Klavierspiel pflegt, steht wenigstens beim Fachmanne bestens angeschrieben. Es ist Bruno Hinze-Reinhold und seine Gattin Anna. Der Ernst ihres Strebens, die Gediegenheit und sorgsame Ausfeilung ihrer Arbeit werden in Berlin längst gewürdigt. Unter den vierhändigen Vorträgen war diesmal der von Schuberts großer Fantasie Op. 103 (F moll) bemerkenswertest, unter den zweihändigen des Konzertgebers eine Reihe neuer Klavierstücke von Hugo Kaun (Op. 93): Ballade, Walzer, Quelle im Walde, Berceuse, Intermezzo. Reizvolle Tongedichte, in denen einmal wieder die Klavierspielkunst an sich zur Geltung kommt. Hinze-Reinhold brachte sie durch sein fein poliertes, warm-schönes Spiel zur besten Geltung. Als talentvoller Pianist erwies sich auch Miska Levizki. Er hatte u. a.

seinen Zyklus von zehn kürzeren Stücken des Gesamttitels „Winterreigen" von E. v. Donanyi auf dem Programme, gewandte und ansprechende Musik, doch sichtlich an Schumann und Brahms gelehnt. Im allgemeinen sind die Nur-Klavierabende in Berlin nicht gerade beliebt, weil sich das Publikum dabei langweilt und nicht wie der Kritiker aus einem Konzerte ins andere gehen kann. Dasselbe gilt aber und zwar noch mehr von den Liederabenden. Da täten Klavier- und Gesangskonzertisten schon besser, sich zu gemeinsamem löblichen Tun zu verbinden, was zudem auch die Kosten des Konzertgebens halbieren würde. Nahezu vollendete, in der Tonbildung allerdings noch steigerbare Gesangskunst traf ich unter den erschienenen Sängerinnen allenfalls nur bei Marie Lydia Günther, die ihren Liederabend zudem durch den Vortrag von Liedern Robert Franz', ebenfalls einer bedauerlich selten gewordenen Erscheinung, interessant gemacht hatte. Auch die eingangs gesungenen Lieder von Schubert waren meist seltener gehörte Stücke. In dem dramatisch angelegten „Hermann und Thusnelda" entfaltete sich die von Haus aus reich ausgestattete Sopranstimme der Konzertgeberin am besten. Als Begleiter war Josef Pembaur mitgekommen. Da dieser Künstler in Berlin gut angeschrieben ist, wäre es besser gewesen, wenn die Konzertgeberin anstatt zwanzig Lieder nur ein Dutzend gesungen hätte, um für die ausgefallenen einen Klaviervortrag ihres Begleiters zu substituieren.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Nach Besuch und Erfolg eines der glänzendsten Konzerte der letzten Zeit war der am 23. Januar vom Wiener Männergesangverein zum Besten des deutschen roten Kreuzes im großen Musikvereinssaale — dem günstig akustischen — veranstaltete Wagner-Abend. Er bot Tonwerke von Wagner Vater und Sohn, welch letzterer bereitwillig die künstlerische Leitung des Ganzen übernommen hatte. Mitwirkend: als Solisten Frau Bella Alten von der Metropolitan-Opera in New-York und Herr Alexander Kirchner von der Berliner Hofoper, als Orchester das vollzählige der Philharmoniker. Siegfried Wagner ist in Wien immer hochwillkommen. Teils wegen des großen Familiennamens, teils wegen seiner eigenen persönlichen Liebenswürdigkeit und Anspruchslosigkeit. Diesmal wo es einem so edlen patriotischen Zwecke galt, wurde natürlich sein Erscheinen am Dirigentenpult doppelt freudig begrüßt. Kompositionen Richard Wagners, die Holländer-Ouvertüre und das Meistersinger-Vorspiel rahmten das übrige Programm ein. In beiden erwies sich des Dirigenten ruhig besonnene Art, mit welcher er vor allem auf Hervorheben des Melos und Klarmachung der architektonischen Gestaltung dringt, ungemein sympathisch. Die Holländer-Ouvertüre ist man in Wien allerdings rascher, feuriger, dämonischer zu hören gewohnt. Dagegen ist der polyphone Wunderbau des Meistersingervorspieles kaum jemals früher hier so überzeugend und entzückend hervorgetreten und hat hiermit Siegfried Wagner — vielleicht mit Ausnahme des auf der vorletzten Partiturseite gar zu breit zurückgehaltenen Fanfarenthemas — für alle anderen Dirigenten ein Muster aufgestellt. Das kritische Hauptinteresse des Abends wandte sich natürlich den von S. Wagner erstmalig vorgeführten Proben aus seinen neuesten eigenen Werken zu, von welchen die Opern „Sonnenflammen" und „Der Heidenkönig" hier selbst dem Namen nach unbekannt waren, während man bezüglich einer dritten Oper „Schwarzschwanenreich" wenigstens von einer bereits geplanten Aufführung auf deutschem Reichsboden gelesen hatte, die aber wegen des Kriegsausbruches nicht zustande kam. Nun, die im Konzerte neu vorgeführten dramatischen Fragmente wirkten nicht eben durch schlagend neue Erfindung — indem meist das große Vorbild des Vaters in der Stimmung und ganzen Anlage nicht zu verkennen war —, erfreuten aber um so mehr durch gesunde, natürliche, warm empfundene Melodik, stets angemessen gesangvolle Behandlung der Singstimmen und — die Hauptsache — Wohlklang des Orchesters, das modern ausdrucksvoll sich doch von allen sezessionistischen Übertreibungen — wie sie heute so beliebt — prinzipiell fernhielt. Demgemäß wurden denn auch alle vorgeführten Stücke — von dem freilich von vornherein freundlichst gestimmten Publikum — rauschend applaudiert. So gleich der dramatisch wirksam gesteigerte Gesang der Iris aus „Sonnenflammen" (von Frau Alten zur vollen Geltung gebracht) und nicht minder die besonders warm empfundene große Szene „Fridolins Abschied" aus derselben Oper, um die sich Herr Kirchner mit seinem weichen, biegsamen Tenor verdient machte. Außerordentlich gefielen das Vorspiel zu „Schwarzschwanenreich" und ein Zwischenspiel aus dem „Heidenkönig", jedes ein Meisterstück feinsinnigster, abgeklärter Instrumentation, das letztgenannte ein geistiges Echo aus „Parsifal", musikalisch aber völlig selbständig; von inbrünstig frommer Stimmung und bestrickender süßer Melodik. Tiefen Eindruck machte auch der überschwenglische Zwiegesang aus „Schwarzschwanenreich", in welchem sich die Stimmen wie in der unsterblichen Nachtszene von „Tristan und Isolde" (in die man sich mitunter direkt versetzt fühlt) die Worte von den Lippen nehmen, immer zärtlicher, immer glühender: der Komponist hätte hierfür kaum geeignetere, mehr in der Sache aufgehende Interpreten finden können als das hier aufs schönste harmonisch zusammenstimmende Künstlerpaar Alten und Kirchner. Wenn alle vorgeführten dramatischen Bruchstücke ein lebhaftes Verlangen erweckt haben mögen, ihre volle Wirkung auch im Theater kennen zu lernen, so schlug doch an diesem Abend am meisten „Der Fahnenschwur" ein, ein Männerchor mit großem Orchester, welchen Siegfried Wagner über wahrhaft herzerhebende Textworte von E. M. Arndt in kraftvoll-markiger und zugleich echt volkstümlicher Weise vertonte. Wenn auf dem Titelblatte steht „Dem deutschen Heere und seinen Führern in begeisterter Dankbarkeit gewidmet", so sprach nun das Wiener Publikum am 23. Januar dem liebenswürdigen Schöpfer der neuen Hymne für seine nationale künstlerische Tat selbst seinen „begeisterten Dank" aus: Der Chor, gleich prachtvoll gesungen als gespielt, mußte sofort wiederholt werden. Daß er musikalisch aus des Vaters „Kaisermarsch" und vielleicht auch aus des Großvaters (F. Liszt) Kreuzfahrerchor in der „Heil-Elisabeth" herausgewachsen, konnte höchstens besonders kalt-kritisch angelegten Nörglern von Profession den unmittelbar zündenden Eindruck herabstimmen. Erwies sich der Männergesangverein als solcher im neuen „Fahnenschwur" wieder als schlechthin unübertrefflich, so nicht minder in den unter seinen ständigen Wiener Dirigenten V. Keldorfer und K. Luze vorgetragenen R. Wagnerschen Stücken Matrosenchor aus dem „Fl. Holländer" und Pilgerchor aus „Tannhäuser" sowie einem reizend stimmungsvollen a cappella-Chor „Saatengrün" (nach Uhland) von Liszt. Am meisten zündete von diesen drei Stücken (von Keldorfer dirigiert) der Matrosenchor: so schneidig-rhythmisch ist er vielleicht in Wien noch nicht gehört worden. Auch hier wurde stürmisch die Wiederholung erzwungen. Das Konzert war — wie schon erwähnt — glänzend besucht, in der Hofloge wohnten ihm mehrere Erzherzoginnen bei; von den übrigen Festgästen sei nur der deutsche Botschafter v. Tschirschky genannt, unter dessen Protektorat eigentlich die schöne Veranstaltung stattfand.

Wenig Raum bleibt uns heute nur für die noch zu besprechenden Konzerte der abgelaufenen Woche. Hierher gehören der Sinfonieabend des Konzertvereins (20. Jan.), an welchem der Beethoven-Zyklus mit der gerade jetzt immer so aktuell wirkenden C moll-Sinfonie des Meisters, der gewaltigen Schicksalssinfonie würdigst fortgesetzt wurde, während man den Anfang zu einer Goldmark-Feier gestaltete, welche das wagnerisch ausdrucksvolle Vorspiel zu „Merlin", drei von Frau Alten gesungene Lieder und die ihre Bezeichnung „Im Frühling" durch natürliche Frische und hübsche Tonmalerei gar wohl verdienende Konzertouvertüre brachte. Offenbarte sich F. Löwe für alle die genannten Orchestersachen als kon-

genialer Interpret, so hat er nicht minder feinfühlig Frau Altens Liedervorträge begleitet, unter welchen die echt Goldmarksche stimmungsvolle Gesangsszene „Fata Morgana“ der geschätzten Gastin leider weit weniger günstig lag als seinerzeit dem unvergeßlichen Wiener Tenor Gustav Walter, der gerade dieses Stück immer wiederholen mußte. Übrigens gab es an diesem Abend noch eine Neuheit zu hören: Orchestervariationen über ein Thema von Mozart von M. Reger. Das Thema ist dasselbe, welches Mozart selbst in seiner reizenden, besonders der Jugend ans Herz gewachsenen A dur-Klaviersonate (Köchel 331) so lieblich-anspruchslos variiert (dereinst ein berühmter Meistervortrag Karl Reineckes und auch unseres in jüngeren Jahren berufensten Wiener Mozart-Spielers, Prof. Julius Epstein). Nur noch diese köstliche Idylle in Erinnerung, wollten mir die ersten unter den 8 neuen Variationen zu aufgebauscht überkünstelt erscheinen. Aber nach und nach kam ich doch immer mehr in die rechte Stimmung, die bei der prächtigen Schlußfuge in Zustimmung übergehen mußte. F. Löwe hatte das Werk so musterhaft einstudiert, daß der Erfolg ein durchschlagender war.

Den Zwecken der Kriegsfürsorge diente ein sehr gelungenes Konzert des von Professor E. Thomas gegründeten und nach wie vor meisterlich geleiteten Wiener a cappella-Chores (22. Jan.). Eine der schönsten Bachschen Motetten („Lobet den Herrn, alle Heiden“, ergreifend im langsamen Mittelsatz, mit einem besonders feurigen Halleluja schließend) eröffnete: eine von früher her bekannte vorzügliche Leistung des Vereins. Als relativ neu erschienen drei der von Kremser so wirkungsvoll für Männerchor und Orchester gesetzten altniederländischen Volkslieder, jetzt von Prof. Thomas übertragen für a cappella-Chor. Gewiß sehr geschickt, aber man hätte hier eine stärkere Besetzung gewünscht. Eine recht zeitgemäße Novität hatte Thomas mit einer den heldenmütigen Untergang des deutschen Kreuzers „Emden“ schildernden und so genannten eignen Komposition beigesteuert, die sofort wiederholt werden mußte. Auf Kaiser Wilhelms textlich nicht minder aktuellen, bei seiner ersten Erscheinung viel besprochenen „Sang an Aegir“ wollte das Publikum weniger eingehen. Die zunächst an die „Wacht am Rhein“ anklingende Musik entbehrt zu sehr wirklicher Originalität. Gern wurde einmal wieder Franz Schuberts zuletzt mit Händelscher Kraft gesteigerte, schwungvolle Hymne „Mirjams Siegesgesang“ für Sopransolo (dieses von der Hofopernsängerin Frau Emmy Hoy gut vertreten), Chor und Klavier (Frl. Fr. Hermann) gehört. Sehr beifällig wirkten auch die instrumentalen Zwischennummern: Mendelssohns Orgelsonate in F, von Hoforganist H. Valker überraschend fein registriert, aber mit vielleicht zu raffinierter Verwendung echoartiger „Fernstimmen“, und gleich virtuose als ausdrucksvolle Klaviervorträge des Professors der Musikakademie H. v. Latevig, Schubert-Lisztsche Stücke bringend mit dem schönen Largo aus Friedemann-Bachs Orgelkonzert (für Klavier übertragen, vom Spieler ungemein warm nachempfunden) als Zugabe.

Rundschau

Oper

Dresden. Die Reihe der Neueinstudierungen wurde mit Carmen und Figaros Hochzeit fortgesetzt: beide Werke dirigierte Herr Reiner. Man hatte für die Carmen nur wenige szenische Änderungen vorgenommen (Spielleitung: Herr d'Arnals), das Bühnenbild gegen früher aber sehr belebt gestaltet. Musikalisch war die Oper von Grund aus neustudiert worden. Die Titelrolle gab Frau v. d. Osten gesanglich und stimmlich vortrefflich; aber eine Carmen von Fleisch und Blut vermochte sie nicht zu geben. Unsere frühere Carmen, Frl. Tervani, die zwar mit den Noten oft etwas wild umhersprang, aber eine hinreißende Darstellung bot, hat uns leider verlassen, um (hoffentlich nicht allzu lange) einmal von Bühne und Theater überhaupt nichts zu sehen. Plaschke war Escamillo, Vogelstrom Don José, Frau Nast Micaëla. Herr Reiner hatte auch Mozarts Figaro neustudiert und brachte eine herrliche Aufführung zustande. Zum ersten Male führte er dabei die Hermann Levischen Rezitative ein, die er selbst am Pultklavier begleitete. Mir ist der Mozart ohne Levi-Zusatz lieber, aber das sind ja Geschmacksachen. Die Siems und die Seebe waren als Gräfin und Susanne im Gesang unvergleichlich, und eine ganze Reihe guter Leistungen schloß sich ihnen an. Für den im Felde stehenden Dr. Staegemann sang Herr Plaschke den Grafen; seine Stimme ist für diese Partie aber zu schwer und wuchtig. — Mehrere Neubesetzungen und Gastspiele lockten sonst noch in die Oper. Frau Horvat aus Agram stellte sich mit günstigem Eindrucke als neue Altistin vor; Herr Tauber gab einen sympathischen Königssohn in den Königskindern, und Herr Gerhart aus Königsberg zeigte sich als Spielbariton von guten darstellerischen aber unzulänglichen stimmlichen Mitteln.

Dr. Georg Kaiser

Konzerte

Berlin Der Philharmonische Chor (Siegfried Ochs) brachte die große Messe in F moll von Anton Bruckner zur ersten Berliner Aufführung; der Gesamteindruck des Werkes war groß und tief. Der wenigst gehaltvolle Satz ist das Kyrie, ohne große Höhepunkte, kommt er über einen gutmusikalischen Durchschnitt nicht hinaus, es fehlt ihm die Sprachgewalt des Ausdrucks, die Plastik der motivischen Arbeit. Im glanzvoll strahlenden C dur folgt das Gloria, bei aller Einfachheit ein Stück von tiefgreifendem Eindruck; im Qui tollis tritt der lebenzeugende Kontrast ein, sich im Miserere dichtend und vertiefend. Die anschließende Fuge ist ein kontrapunktisches Meisterstück, der reininstrumentale Charakter des Themas erweist sich jedoch der vokalen Behandlung spröde. Der Schlußsatz des Orchesters knüpft gedanklich an den Eingang des Gloria. In schlichter Einfalt beginnt das Credo, das im Et incarnatus est, vom Solotenor vorgetragen, einen Höhepunkt von übersinnlicher Zartheit und durchsichtigster Melodik erreicht; ihm folgt feierlich ernst das Crucifixus. Die Verkündigung der Auferstehung und des jüngsten Gerichts versetzt den ganzen ausführenden Apparat in leidenschaftliche Bewegung, das Orchester ist in Aufruhr, und die Posaunen schmettern ihre ehernen Stimmen dazwischen. In unerhörtem Glanze strahlt das Cum Gloria. Im Verlaufe des Abschnitts Et in spiritum sanctum tritt wiederum der Kontrast in Gestalt eines ruhigen Satzes ein, der in Form eines Kanons vom Soloquartett, nur mit vorübergehender Unterbrechung durch den Chor, bestritten wird. Von stark ethischer Kraft ist das Dazwischenfahren des Chors mit den Worten Credo da, wo es sich um die Auferstehung handelt. Das Sanctus ist bei äußerster Knappheit der Konzeption von zartlyrischer Grundstimmung, nur das Hosanna klingt in kraftvoller Steigerung aus. In dem Orchestervorspiel zum Benedictus mit dem melodieführenden Cello scheint sich der Himmel mit allen Wundern lichtvoller, überirdischer Schönheit aufzutun; das Hosanna aus dem vorhergehenden Abschnitt spricht das Schlußwort. In dem Thema des Agnus Dei liegt etwas Lastendes, wie von tropfenden Tränen, aus dem bedrückten, demutvoll flehenden Miserere löst sich allmählich das Bewußtsein der Sündenvergebung, die Freude über des Heilands Opfer, in dieser frohen Zuversicht erstarkt ernst das tiefergreifende Dona pacem zum Schluß. Die Aufführung des Werkes, das durch Wiederholungen einen ständig wachsenden Anhängerkreis gewinnen dürfte, war eine außerordentlich schöne; die Leistungen des Chores ließen fast vergessen, wie unvokalmäßig manches geschrieben ist. Das Philharmonische Orchester machte seinem Namen Ehre, nicht auf gleicher Höhe standen die Solisten, am wenigsten zeigte sich Klara Senius ihrer Partie gewachsen; Paula Weinbaum, Paul Schmedes und Anton Sistermans boten stellenweise Gutes, einten

sich jedoch mit der Vorgenannten zu keinem idealen Vokalquartett. — Eine bedeutende Metamorphose hatte die Zuhörerschaft durchzumachen, als E. N. v. Reznicek den Stab zur Uraufführung seines „Frieden“ hob. Diesem Stück Programmusik liegt eine Vision zugrunde, die in prophetischer Voraussage bereits Anfang des noch friedvollen Jahres 1914 in musikalisches Gewand gekleidet wurde, nun aber auf Grund ihres kriegerischen Vorwurfs Anspruch auf Aktualität erhebt: „Schrecken und Jammer eines Schlachtfeldes nach der Schlacht, der Krieg reitet über das Feld. Ein Jüngling mit der Todeswunde denkt an Heimat und Angehörige, er fühlt sich in Fieberträumen hinweggeführt ins Vaterhaus und erlebt den Jubel des Friedensschlusses, er stirbt“. Das bunte, überreiche, oft bis zum beleidigend grellen Effekt gesteigerte Orchesterkolorit Rezniceks ist aus seinen früheren Werken bekannt, es wirft auch in der Vision des Friedens Licht und Schatten. Bezüglich der Erfindung steht das Stück früheren Werken nach, z. B. dem Sieger; es ist weniger exzentrisch, dafür aber auch schwächer in der Originalität, die Chöre sind stellenweise von nahezu befangener Einstimmigkeit und Einsilbigkeit, von schöner Wirkung ist der Choral. Alles in allem kein besonders glücklicher Wurf, die Aufnahme war geteilt.

Der zweite Abend des Fiedlerschen Klaviertrios verstärkte den günstigen Eindruck des ersten. Zwischen dem Trio Op. 99 von Schubert und dem in Cdur Op. 87 von Brahms spielte Max Fiedler mit Eugenie Stoltz-Premyslav ausgezeichnet Beethovens Klavierviolonccellsonate Op. 69. Ein Höhepunkt der Kammermusik war ferner der vierte Abend des Klinglerschen Quartettes. Er bestand zunächst in den Streichquartetten von Haydn Op. 74 Nr. 3 und Brahms Op. 67 Nr. 3, gipfelte dann aber in einer ausgezeichneten Wiedergabe des Schumannschen Klavierquintettes, eines in laufender Saison oft gehörten Werkes. Hier hatte sich der vortreffliche Pianist Richard Rößler der Quartettgenossenschaft zugesellt. Kammermusikalischen Charakter erhielt ferner das Konzert der Sängerin Eva v. Skopnik durch die Mitwirkung der Herren Kahn, Klingler und Schrattenholz, die gleich eingangs das Cmoll-Trio Op. 1 von Beethoven spielten. Kahns triobegleiteter Liederzyklus „Jungbrunnen“, Tonpoesien von intimem Reize, zeigten die Sängerin bei kleinen Stimmitteln auf technisch guter Basis und mannigfaltig in der Beherrschung des musikalischen Ausdrucks. Weniger glücklich war sie in der zweiten Nummer mit Liedern von Schubert, Brahms und Kann, wo einzelne Sachen die Leistungsfähigkeit der Konzertgeberin überstiegen. Robert Kahn und Karl Klingler spielten außerdem noch das Hmoll-Rondo Op. 70 von Schubert. Kahn und Schrattenholz traf man dann wieder im zweiten Konzerte ihrer mit der Geigerin Wietrowetz gebildeten Triovereinigung. Schumanns Dmoll-Trio Op. 63 und Schuberts Op. 100 waren das Programm, das ausgezeichnet gespielt und dankbar aufgenommen wurde.

K. Schurzmann

Dresden Trotz der ernsten Kriegszeit, in der alles Sinnen und Trachten auf die Kämpfe im Osten und Westen gerichtet ist, schreitet Frau Musica durch Theater- und Konzertsaal und beweist, daß im Ringen der Deutschen um Freiheit, Existenz und Ehre die Sehnsucht nach Kunst, besonders nach musikalischem Genießen nicht erstorben ist. Wenn auch die Zahl der Konzerte geringer ist als sonst, sie ist doch groß genug, um dem Musikfreund Befriedigung zu gewähren. Wenn man das letzte Vierteljahr überblickt, so zeigt es sich, daß die Hälfte der musikalischen Veranstaltungen sich in den Dienst der Kriegsnothilfe gestellt hat, vorzugsweise des Roten Kreuzes, und das ist um des edlen Zweckes willen freudig zu begrüßen, wennschon dadurch dem Künstlerelend — Sänger und Instrumentalisten stellen sich ja zumeist honorarfrei in den Dienst dieser guten Sache — nicht gesteuert wird. Aber es verdient hervorgehoben zu werden, daß unsere Künstler freudigen Herzens und opferbereit das Ihre beitragen, das Liebeswerk der Kriegsnothilfe zu unterstützen. Nichtsdestoweniger ist die Zahl der Konzerte, die gleichsam um ihrer selbst willen veranstaltet werden, ständig im Zunehmen. Das läßt sich genau beobachten, wenn man etwa bis Anfang Oktober zurückgeht und die musikalischen Veranstaltungen mustert. An dieser Stelle kann natürlich nur der wichtigsten gedacht werden, und das auch nur in nicht allzu eingehender Weise. Zuerst sind zu nennen die Sinfoniekonzerte der Generaldirektion der Kgl. Hoftheater und der Kgl. musikalischen Kapelle im Opernhaus, deren bis jetzt sechs waren. Das erste Konzert galt der Erinnerung an den Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig und brachte Beethovens Sinfonia eroica und Ein Heldenleben von Richard Strauß. Zu Hofkapellmeister Kutzschbachs Auffassung konnte man sich zustimmend verhalten, sie erreichte namentlich im Trauermarsch großartige Wirkungen, dem sich Scherzo und Schlußvariationen am würdigsten anschlossen. Auch die Wiedergabe des Heldenlebens verriet Gestaltungskunst. Die Kgl. Kapelle zeigte sich ganz auf der Höhe, Konzertmeister Bärtichs Violinspiel, das die Gefährtin des Helden in dem Werke von Strauß charakterisiert, strahlte in Wohllaut. Das zweite Konzert war in zweierlei Hinsicht interessant, einmal weil der neuverpflichtete Kapellmeister Reiner zum ersten Male ein derartiges Konzert leitete, und dann, weil der Leipziger Konzertmeister Wollgandt, der als Nachfolger Petris ausersehen ist, sich als Solist hören ließ. Er spielte das Violinkonzert von Brahms. Daß man in dem Gast einen Künstler erster Ordnung vor sich hatte, wußte man ja, hat er doch wiederholt als Kammermusikspieler Dresdens Kunstfreunde entzückt. Wie er sich hier in das Orchester einfügte und namentlich die figurierten Stellen in das Ganze einwob, das trat lebendig in die Erscheinung. Die gesamte Wiedergabe zeugte von feinstem Stilgefühl und Anpassungsvermögen. Reiner dirigierte namentlich Beethovens 5. Sinfonie mit großem Feingefühl für das Wesen der einzelnen Sätze und mit prachtvoller Steigerung der Wirkung. Im nächsten Konzert hörte man unter Kutzschbachs Leitung Mendelssohn und Mahler. In des letzteren 2. Sinfonie ist der großzügige Charakter trotz der Häufung äußerer Mittel unverkennbar. Die Kapelle und ihr Leiter, der Opernchor sowie die Solostimmen Magdalene Seebe und A. v. Normann ernteten außerordentlichen Beifall. Im 2. Sinfoniekonzert der B-Serie stand zwischen M. Regers Hiller-Variationen und Liszts Mazeppa Schumanns Klavierkonzert, das Professor Emil Sauer mit größter Sorgfalt, Temperament und strahlender Tonschönheit vortrug. Das dritte A-Konzert brachte nach Hans Pfitzners Ouvertüre zu Kleists Kätchen von Heilbronn die Sinfonietta von Erich Wolfgang Korngold. Die Tonsprache verrät eine persönliche Note und verrät reiche Phantasie. Die Instrumentation zeigt schon große Vertrautheit mit dem modernen Orchester. Ein gewisses Überschäumen, ein Zuviel von absonderlichen Zutaten und ein Tasten und Haschen nach eigenartigen Reizen fallen wohl auf, aber was will das sagen gegenüber den Talentäußerungen des jungen Mannes. Den Schluß des Konzertes bildete die zweite Sinfonie von Johannes Brahms, die in ihrer abgeklärten, heiter-anmutigen Schönheit berauschte. Im nächsten Sinfoniekonzert dirigierte Richard Strauß seine Tondichtung „Tod und Verklärung“, Mozarts Sinfonie in Cdur, Beethovens Egmont-Ouvertüre, die nur zu schwer genommen und im Finale nicht aufjubelnd genug dahinrauschte, sowie seine phantastischen Variationen Don Quixote. Im 4. Sinfoniekonzert der A-Reihe, dessen Leitung Hofkapellmeister Reiner hatte, lernte man mehrere neue österreichische Werke kennen. Ihre Uraufführung erlebte die Orchestersuite „Csongor und Tünde“ von Leo Weiner, einem 1885 in Budapest geborenen Tonkünstler, der jetzt als Lehrer an der Landesmusikakademie in seiner Vaterstadt wirkt. Die Suite besteht aus 5 Sätzen, die einer Musik zu dem gleichnamigen romantischen Schauspiel des ungarischen Dichters Michael Vörösmarty entnommen sind. Die Musik ist interessant, charakterisiert die Vorgänge im Drama sehr gut und ist von tonmalerischem Reiz. Der Hexen- und der Bauerntanz sowie der prickelnde Schlußsatz wirkten am stärksten, nur war letzterer viel zu breit angelegt und zu reich an Wiederholungen. Die schon früher gespielte Ballade „Die Nixe“ von Edmund

v. Mihalovich, der jetzt als Direktor an der obengenannten Musikakademie wirkt, ist zwar stellenweise von blühender Melodik, im allgemeinen aber doch mit zu hohlem Pathos erfüllt. Die dritte Arbeit war wieder die Schöpfung eines Budapester Musikprofessors: der ungarische Festmarsch von Victor von Herzberg, der mit viel Schwung und Kraft dahinrauscht, in einzelnen Teilen auch feinere Ausführung von geschmackvollen Motiven zeigt, im großen und ganzen aber doch zu sehr rein äußerliche Effekte begünstigt. Eingeleitet wurde der Abend mit der Frühlingsouvertüre von Carl Goldmark, die aus Anlaß seines Todes, am 2. Januar, aufs Programm gesetzt worden war.

Als eine Art Ergänzung dieser Opernhauskonzerte sollen die von der Hofmusikalienhandlung von Ries (Plötner) arrangierten philharmonischen Konzerte gelten, da viele Musikfreunde vergebens Karten zu den Sinfoniekonzerten begehren. Und in der Tat hört man in diesen Ries'schen Konzerten manches Gute, namentlich auf solistischem Gebiet, das mehr bevorzugt wird als das des Orchesters. Im ersten philharmonischen Konzert ließen sich Lilli Lehmann und Karl Flesch als Solisten hören, zwei Künstler, deren Ruhm fest begründet ist. Und steht die Sängerin auch nicht mehr auf der einstigen Höhe, bewundernswert sind ihre Stimmkultur und ihre Vortragskunst heute noch. Flesch spielte ein Mozartsches Adagio und Beethovens Violinkonzert, denen beiden zu lauschen ein ungetrübter Genuß war. Im zweiten Konzert erschien der Münchner Heldensänger Knote auf dem Podium mit Wagner-Stücken. Auf der Bühne ist der Eindruck entschieden besser als im Konzertsaal, wo bei solchen Gaben ganz andere Werte in Frage kommen, auch stimmliche Mängel mehr hervortreten. In Walter Stolzings Preislied gab der Sänger sein Bestes. Seine glänzenden hohen Töne elektrisierten das Publikum. Neben ihm erschien eine junge Künstlerin, Eugenie Stoltz, die u. a. d'Alberts Violoncellokonzert sauber, temperamentvoll und mit wohllautendem Ton, aber nicht immer mit reiner Intonation wiedergab. Im dritten Konzert war wieder die Münchner Hofoper vertreten, die Koloratursängerin Maria Ivogrün sang mit warmer Stimme und wohlgeschulter Kehlfertigkeit; interessant waren zwei unbekannte Lieder von Franz Schubert, die auch die Peters-Ausgabe nicht enthält: „La Pastorella" und „Das gestörte Glück", kennen zu lernen. Der zweite Solist, Paul Goldschmidt, bekanntlich ebenso virtuos wie musikalisch, spielte das A dur-Konzert und den „Totentanz" von Liszt, Werke, bei denen der Pianist seine Eigenschaften hell leuchten lassen konnte. Kapellmeister Olsen (Gewerbehauskapelle) war in allen Konzerten ein sicherer Führer.

Unter den Vereinen sei der Tonkünstlerverein an die Spitze gestellt, der in seinem ersten Vortragsabend Arnold Schönbergs Sextett „Verklärte Nacht" durch das Striegler-Quartett (Herren Striegler, Reiner, Rokohl und Schilling) und die Herren Eller und Große aufführen ließ. Die eindrucksvolle Tonsprache, die musikalisch erzählt, was R. Dehmel in seiner gleichnamigen Dichtung schildert, die feinsinnige Verarbeitung der Themen und der Stimmungsgehalt hinterließen tiefe Eindrücke. Man hörte noch das Klavierquartett von Rob. Schumann (Prof. Scholtz, Kammermusiker Karl Braun, Furkert und Zenker) und die vier Sätze des Flötentrios aus dem Musikalischen Opfer von Bach (Herren Peschel, Johannes und Kurt Striegler), denen man mit großer Freude lauschte. Zum Schlusse dieses Briefes mögen noch einige Kirchenkonzerte erwähnt sein, die verdienen, rühmend hervorgehoben zu werden. Zuerst sei der Aufführung einiger Parsifalbruchstücke in der Frauenkirche gedacht, mit der unser Hofopernchor, unsere Kgl. musikalische Kapelle und die Solisten Plaschke, Vogelstrom, Zottmayr und Puttlitz unter H. Kutzschbachs Leitung weihevolle Stimmungen auslösten. Dann ist des wundervollen Konzertes des Dresdner Lehrergesangvereins in der Kreuzkirche zu gedenken, in dem die Cmoll-Passacaglia für Orgel von Bach, Gesänge von Mendelssohn und Wolf, Chöre von Schubert (23. Psalm), Weber, Himmel, Malan, Eduard Grell (Graduale) und mehrere Sätze aus der Ddur-Messe von Volkmann mit Bernh. Pfannstiehl und Kammersängerin Minni Nast als Solisten zu hören waren. Der große Chor sang unter Friedrich Brandes mit einer Stilreinheit, Ausdrucksfülle und Tonschönheit, die alle Hörer erfreute. Nicht minder gut lösten die Solisten ihre Aufgaben. Das Konzert wurde wenige Tage später wiederholt, und an beiden Abenden war die Kirche ohne einen leeren Platz. Weiterhin gab der Lehrergesangverein (Friedrich Brandes) noch drei Konzerte zum Besten der notleidenden Künstler, in denen erstklassige Solisten mitwirkten: Hofkonzertmeister Bärtich, Hofschauspieler Becker, Kammersängerin Erika Wedekind, Hofschauspielerin Alice Politz, Kammermusikus Theo Bauer und Prof. Hermann Scholtz.

Noch zu erwähnen sind die drei Konzerte, die zum Besten der Kriegsnothilfe die Liedertafel mit dem Mozart-Verein unter der Mitwirkung erster Kräfte in der Frauenkirche gab. Mitglieder der Hofoper, wie Kammersänger Plaschke und Enderlein, Kammersängerinnen Nast und Seebe, Mitglieder der Kgl. Kapelle und andere Künstler unterstützten den feinkünstlerischen Chorgesang, wobei namentlich die Frauenchöre aus der Kuppel, vom Frauenchor der Liedertafel gesungen, ungemein stimmungsvoll wirkten. Der Chor ist eine Schöpfung K. Pembaurs, der alle drei Konzerte gewissenhaft leitete. Auch der Orpheus gab unter Prof. Kluges sorgfältiger Führung ein Konzert. Interessant waren ein neuer, sehr wirksamer Chor von Rob. Volkmann nach Worten von Hans Volkmann und ein von Kluge komponierter Chor „Die Eiche", der — kraftvoll und leicht ansprechend in der Melodienführung — Beachtung verdient. Hier wirkten Hofschauspielerin Gertrud Treßnitz, Kläre Thümmel und Frau Prof. Rappoldi-Kahrer mit.

Von größeren Aufführungen ist besonders noch der des Judas Maccabäus zu gedenken. Kapellmeister E. Lindner bot damit mit seinem neugegründeten Verein Dresdner Singakademie seine erste, zugleich vortreffliche Leistung. Er hatte das Händelsche Oratorium mit Sorgfalt und Hingabe einstudiert und leitete es mit Beobachtung aller Feinheiten. Der Chor hielt sich bewundernswert, und auch die Solisten (Carl Perron, Richard Tauber, Frl. v. Schuch und Frau Werner-Jensen) standen ganz auf der Höhe.

Georg Irrgang

Hannover Im dritten Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle (Gille) erlebte eine Sinfonie in C moll von Otto Leonhardt, einem hier lebenden Komponisten, ihre Uraufführung. Leonhardt hat in dieser Sinfonie, namentlich in der prächtigen Schluß-Doppelfuge bewiesen, daß er über tüchtiges Können verfügt, genügend Eigenerfindung besitzt, um nicht in bequeme Anleihen zu verfallen, und sehr geschickt zu instrumentieren versteht. Seine Gedanken sind markant, freilich fehlt ihm noch die große Linie der einheitlichen Entwicklung, die vielfach durch Kurzatmigkeit und Abschweifungen zerstört wird. In demselben Konzerte ersang sich Eva v. d. Osten mit Liedern von Wagner und Strauß — mit Orchesterbegleitung — einen unbestrittenen, bedeutenden Erfolg. Am 27. Dezember wurde die neue Konzertorgel der Stadthalle durch ein Konzert eingeweiht. Die von dem hiesigen Orgelbaumeister Hammer erbaute Orgel mit 125 klingenden Stimmen, die zweitgrößte in Deutschland (die größte steht in der neuen Michaeliskirche in Hamburg mit 160 Stimmen, von Walker erbaut), hält eine unglaubliche Menge Register von feinsten Tonschattierungen, alle Stimmen, auch die dicken 32- und 16füßigen Posaunen, sind edel intoniert, das volle Werk ist massig und dick, ohne jede „schreiige" Beigabe. Professor Egidi aus Berlin, der mit dem Orgelbaumeister die Disposition der Orgel ausgearbeitet hat, trug Bachs Edur-Präludium und Tripelfuge, Liszts Fantasie über „Ad nos, ad salutarem undam", Bachsche Choralvorspiele u. a. mit vollendeter Beherrschung der herrlichen Orgel vor, daneben sang Emmi Leisner verschiedene geistliche Lieder von Bach usw. mit großer Kunst. Mit dem gemeinsamen Gesange „Ein feste Burg", von den annähernd fünftausend Zuhörern stehend gesungen, wobei die mächtige Orgel sich wie ein Fels im Meer der brausenden Wogen behauptete, schloß die erhebende Einweihungsfeier.

L. Wuthmann

Karlsbad i. B. Die Kriegszeit hat natürlich auch unser Musikleben arg eingeschnürt und nicht zum Ausleben — wie es sonst der Fall war — kommen lassen, aber sie hat es nicht vermocht, die Schnürung so fest zusammenzuziehen, daß ein vollständiges Todsein, ein vollkommenes Aufhören jeglichen Musiklebens eintreten konnte. Das Orchester — sonst 64 Musiker — ist durch Einrückungen zum Militärdienste wohl um den Leiter und um ein Drittel der Mitglieder gekürzt, aber die Stadt hat in kluger Berechnung und im Wissen, daß das musikalisch intelligente Publikum Karlsbads Orchestermusik als notwendiges Bedürfnis findet, Sorge getragen, daß wöchentlich an fünf Tagen teils populäre, teils Sinfoniekonzerte stattfinden, und aus dem Zuspruche ist zu ersehen, daß die Einrichtung vorteilhaft war. Die im Kurorte sonst gern gespielte Musik unserer Feinde, die Arbeiten der Russen, Franzosen und Belgier sind verschwunden vom Repertoire, das Liebäugeln mit den Ausländern hat aufgehört, und so mancher längst vergessene deutsche Komponist prangt nun an Stelle des Ausländers. Hoffentlich ist es von langer Dauer, und da man jetzt Abwechslung und Reichhaltigkeit ebenso wie früher beschaffen muß, so wird eben mancher gute, alte deutsche Komponist hervorgezogen werden und zu neuen Ehren gelangen.

Als besondere Vorkommnisse wären zu vermerken: ein Auftreten des Tenoristen Ferdinand Scheidhauer, welcher einige mit Siegfried Wagner studierte Partien sang und viel Beifall erzielte, dann ein dem Gedenken Goldmarks gewidmetes Konzert, das u. a. die „Ländliche" brachte, dasselbe Werk, das zur Zeit der Tätigkeit des einstigen Karlsbader Musikdirektors August Labitzky noch von Goldmark selbst mit dem Karlsbader Orchester studiert wurde und im Beisein Goldmarks zur Aufführung kam. Das Orchester ist immer darauf stolz gewesen, daß die „Ländliche" mit Goldmark studiert wurde, und durch viele Jahre wird die Sinfonie einige Male in jeder Spielzeit aufgeführt. M. Kaufmann

Leipzig Wenn das Böhmische Streichquartett in seinem vierten Abend auch gerade keinen lebenden Tondichter berücksichtigte, so danken wir es ihm doch schon, einmal vom Schema insofern abgewichen zu sein, als es ein nur selten zu hörendes Werk eines sonst glücklicherweise nicht selten zu hörenden Komponisten auf den Konzertzettel gesetzt hatte: Anton Dvořáks Terzett für 2 Violinen und Viola Op. 74, vier zwar nicht sehr tiefe, aber gefällige, klangfrohe Sätze, die, ihrer instrumentalen Besetzung angemessen, wohltuend kurz zugeschnitten sind. (Nebenbei einmal: Wo sind die Sprachkünstler, die für all den undeutschen Krempel „Trio" und „Terzett", „Quatour" und „Quartett" usw. usw. wohlklingende, geschmackvolle Übersetzungen vorschlagen? Die Behauptung, es könne nicht alles gut verdeutscht werden, ist einfach Unsinn. Um die neuen Wörter einzuführen, könnten sie erst einmal, wie das oben mit „Komponist" und „Tondichter" geschah, im Wechsel mit der alten Bezeichnung gebraucht werden; später wird die ausschließliche Verwendung unauffällig sein. Wer nicht zu empfinden vermag, daß der deutsche Ausdruck — der tatsächlich bei einigem guten Willen immer möglich ist — schöner ist als der welsche, daß das Fremdwort ein Fremdkörper ist, der hat weder rechte Sprachnoch Vaterlandsgefühle.) Außer Dvořáks Werk wurden noch je ein Brahms und ein Schubert geboten: des ersten Gmoll-Quartett Op. 25, worein Alice Ripper, freilich etwas selbstherrlich und solistisch, einen fabelhaften Schwung trug, wenn auch gerade hier eine Probe mehr vonnöten gewesen wäre, und des zweiten Cdur-Quintett Op. 163, in dessen zweiter Cellostimme Herr Max Wünsche die sonst prächtig spielende Vereinigung geschickt ergänzte. Dazwischen spendete der Leipziger Bariton Reinhold Gerhardt einige Schumannsche und Schubertsche Liedergaben. Über seine Tätigkeit habe ich mich kürzlich schon wiederholt in diesen Blättern aussprechen können. Heute sei nur bemerkt, daß er sich vor allzu „schmachtiger" Auffassung unserer Romantiker hüten muß.

Aus dem vierten Vaterländischen Abend in der Alberthalle seien hier — es gab wie gewöhnlich auch gesprochene Dichtung — nur die musikalischen Darbietungen herausgehoben. Erfreulich, daß sich wieder einmal, in der achtunggebietenden Wiedergabe der B-A-C-H-Fuge von Liszt, der einheimische Bernhard Uhlig auf der Orgel hören ließ. Der andere Instrumentalist, der als Feinspieler in Leipzig gleichfalls schon wohlbekannte Georg Zscherneck, hat sich, wie seine Vorträge Fried. Bach-Stradalscher, Brahmsscher und Mendelssohnscher Werke bewiesen, nach der Seite der Gefühlswärme beträchtlich weiterentwickelt, wogegen es Vera Eichholz in ihren Gesangsgaben (Arie aus Aïda, Gesänge von Mendelssohn, A. Smolian — der von R. Franz vor- und von jenem merkwürdig ähnlich nachkomponierte Liebesfrühling — und Donizetti) gerade an seelischem Aufschwung etwas fehlen ließ. Prächtig bei Stimme und Stimmung war der hier immer wieder gern gesehene Walter Soomer, der sich ausschließlich der zeitgemäßen Muse des als Tonsetzer ebenso wie als Begleiter wirkenden Hans Hermann annahm.

Dr. Max Unger

Noten am Rande

Zum Aufsatz „Der unwahre Jacob" und anderes Kleines aus großer Zeit (N. Z. f. M. Jahrg. 81 Nr. 52). Das Prager Tageblatt meldet: „Jaques Dalcroze ist böhmischer Herkunft und heißt eigentlich Jakob Dalkes". Früher berichtete die Tagespresse, wie ich mitteilte, er sei in Wien geboren, von französischen Eltern und heiße eigentlich Emil Jacob. Nach der neuen Nachricht ist es natürlich auch wie früher gar nicht ausgeschlossen, daß er französischer Abkunft und Staatsangehörigkeit ist; denn ebensogut wie unter François, de Liagre, Bagier und vielen anderen französischen Namen (nicht Decknamen) Personen gutdeutscher Gesinnung verborgen sein können, kann es vorkommen, daß hinter einem deutsch auszusprechenden Namen auch dann, wenn dessen Träger in einem Land deutscher Zunge lebt, ein Ausländer steht. Übrigens weist auf eine feindliche Abkunft des Herrn Jakob Dalkes mehreres hin: seine undeutsche Gesinnung, die sich vor dem Krieg in der Französisierung seines Namens (die „Etymologie" des Wortes Dalcroze scheint übrigens doch anders zu sein als angenommen) und später in seiner Unterzeichnung des Genfer Protestes öffentlich kundgab, und die Tatsache, daß er zu Beginn des Krieges gleich in neutralem Hafen landete. Sollte es sich aber bewahrheiten, daß Herr Dalkes tatsächlich böhmischer, d. h. bundesbrüderlicher Abkunft sei, dann haben wir natürlich erst recht nichts mehr mit ihm gemein. Denn wer kann sich etwas Niedrigeres vorstellen, als daß jemand, ohne Grund und ohne die geringste Entschuldigung dafür zu haben, sein eigenes Nest beschmutzt? Ich führe noch eine kleine Stelle aus einem Aufsatz an, der mir kürzlich auf meine Ausführungen hin zugesandt wurde. Sie deckt sich, wie der Leser bemerken wird, im großen Ganzen mit meinen Ansichten über die „rhythmische Gymnastik", sagt es nur noch derber: „Nimm irgendein hochklingendes Schlagwort, versichere, daß damit die Menschheit erlöst und die Kultur erneuert werden könnte, gründe eine Anstalt, wo du mit deinem neuen Rezept die zauberhafte Verwandlung aller Menschen in die vollkommensten Wesen versprichst, und du wirst einen gewaltigen Zulauf haben. Ich kannte jemand, der nannte solche Anstalten ‚Klapskisten'; er hatte die Überzeugung, daß die meisten Menschen von heute mit einem kleinen Klaps behaftet seien, und wer es verstände, jeder besonderen Art von Klaps einen besonderen Zucker zu geben, der könne auf zahlreiche Anhänger rechnen und viel Geld verdienen. In der Tat bestehen heute eine Menge ‚Institute', die alle auf einen bestimmten Klaps berechnet sind, besonders auf den vielverbreiteten Bildungsklaps, jene Narretei, um jeden Preis für gebildet zu gelten und einen ‚gebildeten Beruf' zu ergreifen . . ." Leider finden sich gerade unter den Musikern immer ungezählte bereit, alle neuen „Methoden" mitzumachen. Als Grund muß leider angeführt werden, daß es gewöhnlich halbgebildete Personen sind, die mangels genügender musikalischer Fähigkeiten nicht zum Ziel gekommen sind und meinen, das läge an der Lernmethode. M. U.

Hans Richter und der Krieg. Bekanntlich hat Hans Richter, der vor seiner Übersiedelung nach Bayreuth lange Jahre in England lebte, nach Ausbruch des Krieges auf alle Auszeichnungen und Ehren verzichtet, die ihm während seiner künstlerischen Laufbahn von englischen Kunstinstituten und Universitäten zugekommen waren. Mit begeisterter Teilnahme verfolgt er seitdem den weiteren Verlauf der Operationen, und als er vor einigen Tagen, wie österreichische Blätter mitteilen, bei seinem alten Freunde, dem greisen Hofburgschauspieler Bernhard Baumeister, zu Besuch weilte und mit ihm auf den Krieg zu reden kam, verglich er den überwältigenden Aufmarsch der deutschen Heere an der Ost- und Westgrenze des Reiches mit der Erhabenheit der Schöpfungen von J. S. Bach. „Niemand versteht und liebt Bach so wie der Deutsche," sagt Richter, „und es ist eine verbürgte Tatsache, daß ein deutscher Hauptmann in einem Schützengraben seinen Soldaten Bach vorspielte." Auf die Engländer kommend, fügte er hinzu: „Es tut mir weh, daß sie so tief gesunken sind, aber Deutschland wird sie züchtigen, und das ist die Hauptsache".

Eugen d'Alberts Vaterland. Der in Glasgow geborene Eugen d'Albert hatte in einem veröffentlichten Briefe auf England gescholten, wo er zwar Musikunterricht gehabt, aber „absolut nichts" gelernt hätte. Nun beschäftigt sich die englische Presse mit dieser Kundgebung, und der Musikkritiker Cliffe, ein Mitschüler d'Alberts, richtete an den „Daily Telegraph" ein Schreiben des Inhaltes, daß d'Albert fünf Jahre lang als Stipendiat an der National Training School for Musik das Klavierspiel und die theoretischen Zweige der Musik bis zur Komposition erlernt habe. Dann sei ihm das durch englische Mittel gehaltene Mendelssohn-Stipendium zuerkannt worden, durch das ihm zum ersten Male der Besuch des Kontinents ermöglicht worden sei. Herr Cliffe bezichtigt also Herrn d'Albert der Undankbarkeit; dafür, daß der geniale Junge 5 Jahre vertrödeln mußte, indem er „absolut nichts" lernte, soll er auch noch ewig dankbar sein. Was die „wohltätigen", sittlich entrüsteten Engländer dabei nicht begreifen können, ist uns ganz klar: dem zufällig in England geborenen d'Albert sind die Engländer unsympathisch, weil er ein echter Musiker, d. h. kein Heuchler, ist.

Chopin und der Krieg. Von Petersburg aus fand folgende Notiz ihren Weg in ausländische Blätter: „In der Kirche zu Brocktoff (soll heißen Brochow bei Sochaczew), dem Tauforte des Komponisten Chopin, sollen die Deutschen eine dort befindliche Bronzetafel entfernt haben, die an dieses Ereignis erinnerte. Ferner beschuldigt man sie, die alte katholische Kirche angesteckt zu haben". Diese Nachricht ist wohl erfunden, um die polnische Bevölkerung gegen die deutschen Soldaten aufzustacheln. Die neuere Chopin-Literatur nennt keine Bronzetafel in der Kirche in Brochow, berichtet aber wohl von einem eisernen Obelisken, der 1894 unter unfreundlichem Verhalten russischer Behörden dem Komponisten in dessen bei Brochow belegenen Geburtsort Wola Zelazowa errichtet wurde. Die Petersburger Meldung hat gerade in diesem Falle einen merkwürdigen Beigeschmack. Begrüßt doch Chopin in seinem Tagebuch die 1831 in Warschau einrückenden Russen als Barbaren, vor denen weder Haus noch Kirche, weder wehrlose Frauen noch selbst Tote in den Gräbern sicher seien. Empört ruft er aus: „O Gott, wartest du noch? Ist das Maß der Moskowiter Morde noch nicht voll und reif für eine Rache? Oder bist du gar selbst ein Moskowiter?" W. T. B.

Unsere Feldgrauen in der Oper. „Lieber drei Tage im Schützengraben", antwortete ein Westfale seinem Hauptmanne, als dieser ihn fragte, wie es ihm in der „Götterdämmerung" gefallen hätte. Das veranlaßte Geheimrat Schwalbe in der „Deutschen Medizinischen Wochenschrift", zu prüfen, ob in der „Auffrischung" der rekonvaleszenten Krieger nicht zuviel des Guten getan wird. Schwalbe verkennt den Wert, den künstlerische Unterhaltungen für die psychische und damit auch für die körperliche Erstarkung unserer verwundeten Krieger besitzen, nicht, aber ebenso kann kaum bestritten werden, daß unrichtige Art und Maß dieser Darbietungen das Gegenteil der Absicht hervorrufen können. Unsere Soldaten brauchen in erster Linie Ruhe und Schonung, um sich von ihren seelischen und körperlichen Strapazen zu erholen. Bei der Auswahl von Unterhaltungen sollte Rücksicht darauf genommen werden, daß sie an die Nerven der Rekonvaleszenten keine zu hohen Anforderungen stellen und ihr Nutzen nicht durch die damit verbundenen Nachteile überwogen wird. Schwalbe hat z. B. einige Hundert Soldaten in dem Vortrage eines nationalökonomischen Professors über die wirtschaftlichen Folgen des Krieges gesehen und durch Betrachtung mancher Gesichter den Eindruck gewonnen, daß diese einfachen Männer dem an sich interessanten Vortrage, der in einem überfüllten, sehr warmen und schlecht ventilierten Saale stattfand, einen Spaziergang im Freien oder ein einfaches Spiel vorgezogen hätten. Dieselbe Wahrnehmung konnte er in lange dauernden Opern- und Theatervorstellungen machen.

Kreuz und Quer

Berlin. Ein neuer Kampf um die Aufführungstantièmen in Sicht! Bekanntlich hatten die Musikautoren und Verleger die Wahrung ihrer Urheberrechte der Deutschen Tonsetzer-Genossenschaft (D. T. G.) anvertraut, mit deren Geschäftsführung indessen viele Konzertunternehmer und auch eine große Anzahl Musikautoren nicht einverstanden waren. Es kam zur heftigen Fehde, und die Unzufriedenen wandten sich der „A. K. M." (Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien) zu, was jedoch den Streit nur noch verschärfte. Jetzt ist nun gar noch eine dritte dieser „Schutzgesellschaften" als Kampfgenossenschaft auf dem Plane erschienen. Die „Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte" (Direktor: Freiherr Dr. v. Liebenstein), die die Tantièmefrage für die Aufführung durch mechanische Musikinstrumente im Interesse der Komponisten und Verleger wahrnimmt, beabsichtigt, eine neue Tonsetzergenossenschaft zu gründen, in der alle mit der „D. T. G." unzufriedenen Autoren, Verleger und Konzertunternehmer Aufnahme finden sollen. In einer Versammlung von Vertretern der Gastwirtekorporationen, die im Admiralspalaste stattfand, erörterte Freiherr Dr. v. Liebenstein den Plan der neuen Tonsetzergenossenschaft, die mit geringeren Tantièmen vorliebnehmen will, fand aber kein Entgegenkommen. Die Vertreter der Gastwirteorganisationen waren vielmehr der Ansicht, daß durch die Bildung einer neuen Tonsetzergenossenschaft die bestehenden Zustände noch unhaltbarer würden, und die Konzertunternehmer dann nicht mehr wüßten, welcher Genossenschaft sie sich anschließen sollten. Um straffrei auszugehen, müßten sie mit allen bestehenden und noch entstehenden Genossenschaften Verträge abschließen, wodurch sie so belastet würden, daß Konzertveranstaltungen fast zur Unmöglichkeit würden. Das Urhebergesetz zum Schutze der Komponisten habe seine Berechtigung, die Ausführungsbestimmungen aber enthielten Mängel, wie ja die Bildung der Genossenschaften zeige. Auf die Beseitigung dieser Mängel müsse man hinwirken.

— Im Kgl. Opernhause wurde Wagners Lohengrin völlig neueinstudiert unter Leitung von Rich. Strauß gegeben, während im Deutschen Opernhause die erste Aufführung von Siegfried war (26. Januar). Heinrich Hensel hatte die Titelrolle, Lieban die des Mime, Friedrich Plaschke die des Wotan und seine Gattin Eva v. d. Osten-Plaschke die der Brünnhilde. E. Moerike dirigierte. Sonst fiel hier letzthin besonders D'Alberts Tiefland auf. Der Komponist wurde, wie sein Klavierkollege Lamond, in Glasgow geboren und zunächst in England ausgebildet, ist also „feindlicher Ausländer". Trotzdem nahm das Publikum sein Werk wie gewohnt an, ein Zeichen, daß es sich durch das Geschrei derer, die ihren Chauvinismus mit unserm Patriotismus identifizieren, noch nicht beirren ließ. — Die letzte Generalversammlung der Teilhaber des Deutschen Opernhauses, von der wir seinerzeit meldeten, daß dort der Patriotismus vor dem Geldbeutel kehrt gemacht hätte, wirft ihre Schatten weiter und wird demnächst das Charlottenburger Amtsgericht beschäftigen. Dort haben nämlich einige der Beteiligten die Anfechtungsklage gegen die damaligen Beschlüsse erhoben, und selbiger ist vom Gerichte stattgegeben worden.

B. Sch.

— Die hiesige Kgl. Akademie der Wissenschaften und Künste hat diejenigen ihrer Mitglieder, die den feindlichen Landen angehören, nicht gestrichen. „Klugerweise", wie

hiesige Blätter im bekannten Musterdeutsch melden. Trotzdem sehen viele Leute nicht ein, weshalb das „klugerweise“ bezw. klug gehandelt war. Zum mindesten hätte die musikalische Abteilung den alten Giftpilz Saint-Saëns hinauswerfen sollen. Sie hat außerdem noch den Pariser Organisten Ch. M. Widor und den Londoner Komponisten Villiers Stanford auf der Liste ihrer korrespondierenden Mitglieder. B. Sch.

— Über Prof. Wilhelm Altmann, den neuen Leiter der Musikabteilung der Berliner Kgl. Bibliothek, lesen wir in der Vossischen Zeitung: So sind nun die beiden Sammlungen unter einer Leitung vereinigt. Die Deutsche Musiksammlung hat Altmann selbst 1906 zusammen mit dem Verein der deutschen Musikverleger in Leipzig und dem Verein der Berliner Musikverleger ins Leben gerufen, als Bibliothek der Neuerscheinungen des musikalischen Schaffens. Altmann, der im 53. Lebensjahre steht, ist von der Geschichte zur Musikgeschichte gekommen. 1886 trat er in Breslau in den preußischen Bibliotheksdienst ein, bei seiner Übersiedlung an die Greifswalder Bibliothek habilitierte er sich dort auch an der Universität. Auf historischem Gebiet hat er u. a. eine Reihe viel benutzter Urkundensammlungen zur Verfassungsgeschichte Deutschlands und Brandenburg-Preußens herausgegeben. In seiner Jugend als Geiger ausgebildet, war Altmann zeitweise auch praktischer Musiker und leitete den Greifswalder Orchesterverein. 1900 kam er als Oberbibliothekar nach Berlin. Hier wandte sich Altmann immer mehr musikwissenschaftlichen Arbeiten zu. Er schrieb die Chronik des Philharmonischen Orchesters, über Hans von Herzogenberg, über Kammermusikliteratur und stellte jüngst in einem Bändchen zusammen, „Was man von Wagner wissen muß“. Seine Kritiken, seine musikwissenschaftlichen Arbeiten in der „Musik“, in den Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft erfreuen sich guten Rufes. Der verdienstvolle Gelehrte hat dann wichtige Briefveröffentlichungen herausgegeben. Die eine, jetzt in zweiter Auflage vorliegende, zeigt Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler, Max Bruch u. a. Die andere enthält in zwei 1911 erschienenen Bänden Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern.

Bremen. Das Heim des Künstlervereins in dem der Domgemeinde gehörigen Domanbau, in dessen großem Saale auch die Philharmonischen Konzerte stattfanden, ist in der Nacht vom 25. zum 26. Januar einem gewaltigen Brande zum Opfer gefallen. Die wertvollen Wandgemälde von Arthur Fitger sind vernichtet. Das gesamte Notenmaterial des Philharmonischen Chores ist verbrannt.

Dessau. Im Herzoglichen Hoftheater ging am 25. Januar unter Generalmusikdirektor Mikoreys Leitung Peter Cornelius' wundervolle komische Oper „Der Barbier von Bagdad“ zum ersten Male nach der von Max Hasse wieder auf den Schild gehobenen Originalpartitur neueinstudiert in Szene und erzielte bei vorzüglicher äußerer Ausstattung mit Rudolf Sollfrank in der Titelpartie, mit Hanns Nietan als Nureddin und Marcella Röseler als Margiana einen durchschlagenden Erfolg.

Kiel. In den vereinigten Theatern brachten die letzten Wochen wieder einige sehr interessante Gastspiele. Heinrich Hensel bewährte sich als vorzüglicher Gralsritter, Adolf Löltgen (Dresden) bot einen stimmgewaltigen, fein ausgeglichenen Walter Stolzing, und Marta Weber (Weimar) schuf wiederum ein ideales Evchen, um das Weimar jede Bühne beneiden könnte. Für Anfang Februar sind abends 2 Gastspiele von Eva von der Osten in Aussicht genommen.

München. Generalmusikdirektor Fritz Steinbach hat sich hier angesiedelt. Er wird im nächsten Winter die Sinfoniekonzerte des Münchener Konzertvereins leiten.

— Hier ist, 68 Jahre alt, der frühere Flötenlehrer an der Kgl. Akademie der Tonkunst Prof. Rudolf Tillmetz, ein Schüler von Theobald Böhm, gestorben.

Posen. Kapellmeister Hans Wiedey (Posen) ist auf dem westlichen Kriegsschauplatz gefallen. Kurz zuvor hatte er sich das Eiserne Kreuz geholt.

Rom. Eine neue Rossini-Biographie in italienischer Sprache bereitet Giuseppe Radiciotti in Tivoli bei Rom vor. Das Werk, das Ende dieses Jahres erscheint, will eine Reihe bisher unbekannter wertvoller Dokumente zum ersten Male der Öffentlichkeit übergeben; es ist als Jahrhundertgabe zur Säkularfeier der Uraufführung des „Barbiers von Sevilla“ gedacht.

Weimar. Karl Greschler, Kapellmeister und Korrepetitor am Weimarischen Hoftheater, der als Offizierstellvertreter im 94. Reserve-Regiment am Feldzuge teilnahm, wird seit dem 9. September 1914 vermißt. Jetzt ist seinem Vater, Herrn Adolf Greschler, Lehrer in Freiburg in Schlesien, das Eiserne Kreuz, das sich sein Sohn „für heldenmütiges Vorgehen gegen den Feind bei Droiselles“ erworben hatte, vom Regiment zugeschickt worden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 6

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 11. Febr. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Seb. Bach und Rich. Wagner

Von Prof. Dr. **K. Bapp** (Oldenburg i. Gr.)

Der Lehrer des 16 jährigen Richard Wagner in musikalischer Theorie und Komposition war Theodor Weinlig, Kantor und Musikdirektor an der Leipziger Thomaskirche, also Inhaber der „in Leipzig altherkömmlich wichtigsten Stelle“,[1]) welche einst Joh. Seb. Bach selbst bekleidet hatte. Er gehörte seiner musikalischen Bildung nach der altitalienischen Schule an und hatte in Bologna bei Mattei, einem Schüler des berühmten Padre Martini, studiert. Seinen Vokalkompositionen rühmte man eine schöne Behandlung der Stimmen nach. Er ließ den Schüler zahlreiche Fugen ausarbeiten, darunter auch recht künstliche, überhaupt „jede Art der schwierigsten kontrapunktischen Evolutionen“.

Als Meisterstück brachte Wagner dem Lehrer eines Tages eine „besonders reich ausgestattete Doppelfuge“ und erntete das Lob, er könne sich dies Stück hinter den Spiegel stecken, Weinlig habe ihn jetzt nichts mehr zu lehren. „Wahrscheinlich“, fügte der Kantor hinzu, „werden Sie nie Fugen und Kanons schreiben; was Sie jedoch sich angeeignet haben, ist Selbständigkeit. Sie haben jetzt das Bewußtsein, das Künstlichste zu können, wenn Sie es nötig haben.“ Weinlig wußte, daß Wagner sich vorzugsweise der dramatischen Musik widmen wollte, und diese konnte naturgemäß wenig Gelegenheit zur Anwendung der künstlichen und strengen Formen bieten. Indes fehlt es in den von Wagner veröffentlichten Kompositionen nicht durchaus an Beispielen der Fugenform. Eine 1831 in der „Euterpe“ aufgeführte Ouvertüre in Cdur schloß mit einem Fugato und war überhaupt im kontrapunktischen Stil gehalten. War ihm hier neben Bach besonders Mozarts „leichte und fließende Behandlung der schwierigsten technischen Probleme“ vorbildlich, so folgte der Achtzehnjährige in seiner Cdur-Sinfonie, die 1833 im Gewandhause zu Gehör kam und auch neuerdings gelegentlich wieder aufgeführt wurde, mehr den Spuren Beethovens; aber auch hier fehlte im letzten Teil die Schlußfuge nicht, wie denn überhaupt die Themen aller Sätze „meist so beschaffen waren, daß sie in Engführungen kontrapunktisch übereinandergestellt werden konnten“.

Selbst in den Bühnenwerken Wagners begegnet uns, auch abgesehen von den öfter vorkommenden kanonischen Einsätzen der Chorstimmen und ähnlichen Nachahmungen, gelegentlich ein Fugato: so im Männerchor des Lohengrin, Akt II, und in dem Orchestersatz „Siegfrieds Rheinfahrt“. Ganz im kontrapunktischen Stil sind ja die „Meistersinger“ gehalten, und hier findet sich denn auch eine Vokalfuge, die in äußerst geschickter, charakteristischer Verwendung den Aufbau der „Prügelszene“ krönt. Im übrigen entwickelte sich der polyphone Stil der reiferen Werke Wagners wesentlich in Anlehnung an Beethovens spätere Kompositionen, besonders an die freie Kontrapunktik der letzten Quartette. Aber wie Beethoven hier im Gegensatz zu seinen früheren Werken, die den Haydn-Mozartschen Sonatenstil zur Vollendung führen, wieder an Bach und Händel anknüpft, so hat auch Wagner das Studium des großen Thomaskantors nicht aufgegeben und ist in seinen späteren Jahren immer tiefer in dessen Verständnis eingedrungen. Händel allerdings blieb ihm ferner, wohl deshalb, weil Wagner in dem Oratorium ebenso wie in der alten Oper eine Mißform sah, die seinem auf das Dramatisch-Lebendige gerichteten Sinn wenig Interesse abgewinnen konnte.

Dagegen hören wir über Bachs Passionen schon früh ein Wort der höchsten Bewunderung von ihm, in der während seines ersten Pariser Aufenthalts verfaßten Schrift „Über deutsches Musikwesen“: „Welcher Reichtum, welche Fülle von Kunst, welche Kraft, Klarheit und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen einzigen Meisterwerken“. Nicht minder hoch schätzte er Bachs Motetten, welche ihm ja aus der Jugendzeit von den regelmäßigen Aufführungen in der Thomaskirche vertraut waren. Er nennt sie in der eben erwähnten Schrift das Vollendetste, was wir von selbständiger Vokalmusik besitzen. „Neben der reichsten Fülle des tiefsinnigsten Kunstaufwandes herrscht in diesen Kompositionen immer eine einfache, kräftige, oft hochpoetische Auffassung des Textes im echt protestantischen Sinne vor. Dabei ist die Vollendung der äußeren Formen dieser Werke so groß und in sich abgeschlossen, daß sie von keiner andern Kunsterscheinung übertroffen wird.“ Als Dresdner Musikdirektor ließ er in einem Hofkapellkonzert 1849 zwischen einer Mozartschen und einer Beethovenschen Sinfonie Palestrinas Stabat mater und Bachs achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ vortragen, wozu er ein „imposantes Gesangspersonal“ herangezogen hatte. Noch in der weit späteren Schrift über „Zukunftsmusik“ gedenkt er dieser

[1]) R. W., Mein Leben I S. 70.

schönen Motette, „in welcher der lyrische Schwung der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust". Als er im selben Jahre 1849 in Breslau den alten Musikdirektor Mosewius besuchte, interessierte ihn unter dessen Notenschätzen vor allem eine reiche Sammlung der Bachschen Kantaten in vorzüglichen Abschriften. In einer von seinem Kollegen Ferdinand Hiller in Dresden gegebenen Soirée hörte er ein Tripelkonzert von Bach und ärgerte sich über das „gleichgültige Herunterspielen" desselben.

Neben den Motetten erschienen ihm die Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" als die „eigentliche Quintessenz des Meisters". Er selbst war nicht genug im Klavierspiel geübt, um diese schwierigen Stücke nach Wunsch vortragen zu können. „Ich möchte Klavier spielen können, bloß um mir Bach vorzuführen", rief er einmal aus. Um so dankbarer war er Franz Liszt, der ihm gelegentlich vorspielte und ihn in Erstaunen setzte durch das ungeahnte Leben, welches diese vielfach als trocken angesehenen Kompositionen unter seinen Händen gewannen, während die übliche „glatte, durchaus gewürzlose Vortragsart", wie er sie z. B. von Ferd. Hiller kennen gelernt, ihn gar nichts von „düsterer deutscher Gotik" merken und ganz unbefriedigt bleiben ließ („Über das Dirigieren" VIII 389). Noch in einem seiner letzten Lebensjahre, 1878, als ihn der Parsifal beschäftigte, nahm er mit Joseph Rubinstein das ganze „Wohltemperierte Klavier" durch, und es sind uns viele Aussprüche von ihm über einzelne dieser Stücke wie auch über Bachs Musik überhaupt überliefert. Besonders gern spielte er das Cis moll-Präludium des ersten Teils. Wie die ruhige Klage einer Sphinx, meinte er, erklinge das oder einer Natur vor der Menschenerschaffung. An der Fuge I 6 bewunderte er die Gewalt über alle Mittel: „Nie kann das erreicht werden". Das Präludium I 8, welches ihn „besonders magisch anzog" („Über das Dirigieren" VIII 389), spielte er „mondscheinartig". Als Inbegriff aller Fugenkünste erschien ihm I 8. Das Gravitätische der Fuge I 5 charakterisierte er mit dem Motto „Der Herr Bürgermeister". (Einen Nachklang davon glaubt man in den Baßschritten beim Auftreten Pogners und Beckmessers in den Meistersingern zu vernehmen.) Resignation wollte er aus der Fuge I 18 heraushören, dagegen klang ihm das Präludium I 19 hoffnungsvoll: „Es muß doch Frühling werden". Im zweiten Teil erinnerte ihn die Fuge Nr. 7 an Figaro und die Gräfin, auch in Nr. 12 meinte er die Ahnung einer neuen Zeit zu erkennen. Etwas seiner eigenen „unendlichen Melodie" Verwandtes empfand er in der Fuge 14. Oft sang er sich das heitere Thema der „rondo-artigen" Fuge 17. Die in B dur nannte er die „bittende". Das letzte Präludium wollte er rasch und leidenschaftlich gespielt haben; er fand die ganze Sonate der Zukunft darin enthalten. Auch die „Chromatische Phantasie" bewunderte er wegen ihrer kühnen Form.

Bach war ihm „der Musiker κατ' ἐξοχήν". „Man kann ihn nur unter dem Begriff des Erhabenen verstehen; ich sehe dabei immer die alten Dome, und es ist wie die Stimme des Dinges an sich; das Nervöse, Sentimentale erscheint kleinlich dagegen. Bei Bach ist alles im Keim vorhanden, was dann in einem üppigen Boden, wie Beethovens Phantasie, fortwucherte." „Unbewußt, wie im Traum, ist manches von Bach niedergeschrieben, die unendliche Melodie ist da präformiert" (G. Schjelderup, „Wagner" S. 535 und 552).

Zu diesen mündlichen Äußerungen gesellt sich noch manches in ähnlichem Sinne von ihm gesprochene Wort. So berichtet uns H. v. Wolzogen in seinen „Erinnerungen an Wagner" die Bemerkung: „Bach arbeitet nur für sich, denkt an kein Publikum; nur manchmal ist's, als spielte er seiner Frau etwas vor: da ahnt man die neue Zeit, sie steckt schon ganz in ihm verschlossen. Aber es ist unrecht, so zu scheiden; er ist ein in sich Vollkommenes, Unvergleichliches". In den Fugenthemen Bachs fand er wie auch in manchen Motiven der Instrumentalwerke Beethovens etwas Sprechendes, das vielleicht am besten durch Unterlegung wirklicher Worte (die aber nicht fixiert werden dürften) anzuzeigen sei. „Und dann", erzählt Wolzogen weiter, „entzückte er sich wieder ganz als Musiker an den ‚innigen Melodien' in den Präludien, die man ‚nicht nachsingen könne', und rief in höchster Bewunderung aus: ‚So etwas ist jedesmal neu'." In besonders feiner Weise sprach er einmal Schemann gegenüber („Meine Erinnerungen an W." S. 49) sein Urteil aus, indem er Maler und Musiker in Parallele setzte: Bei Rubens, sagte er, sei alles Pracht, Pomp, alles großartig, wie bei Händel; eine unendliche Innigkeit sprach dann aus ihm, als er fortfuhr: „während Dürer — das ist Bach!" Denselben Vergleich braucht Wagner in seiner Schrift „Beethoven", wo er von den Bach-Studien dieses Großmeisters spricht: „Da stand es geschrieben, das Rätselwort seines tiefinnersten Traumes, das einst der arme Leipziger Kantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeschrieben hatte. Das waren dieselben rätselhaft verschlungenen Linien und wunderbar krausen Zeichen, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimnis der vom Licht beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokosmos über den Mikrokosmos hinleuchten läßt".

Auch sonst findet sich in den Schriften Wagners manche auf den Altmeister bezügliche Bemerkung. In dem schon oben zitierten Aufsatz über „Zukunftsmusik" heißt es von der polyphonen Musik in ihrer höchsten Ausbildung, wo jede der Stimmen selbständig am Vortrag der Melodie teilnimmt: „Wie hierdurch selbst im kirchlichen Gesang da, wo der lyrische Schwung zur rhythmischen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Musik eigene Wirkung von hinreißendster Gewalt erzielt werden konnte, erfährt derjenige leicht, dem es vergönnt ist, eine schöne Aufführung Bachscher Vokalkompositionen zu hören". Gerade als Gesangskomponist stand ihm Bach am allerhöchsten, während er auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik in Beethoven den Vollender erkannte („Beethoven" IX 126).

Bei aller Bewunderung für Bachs Größe übersah Wagner nicht, daß jener in manchem doch ein Kind seiner Zeit war, einer längst vergangenen, uns fremd gewordenen Zeit, und er billigte es daher nicht, wenn Komponisten wie Mendelssohn sich Bach als nachzuahmendes Vorbild erwählten („Das Judentum in der Musik", V 102). „Bachs musikalische Sprache bildete sich in einer Periode unserer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sichereren Ausdrucks rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach durch die ungeheure Kraft seines Genies eben erst zum Durchbruche

kam. Die Sprache Bachs steht zur Sprache Mozarts und endlich Beethovens in dem Verhältnisse wie eine ägyptische Sphinx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Tierleib erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perrücke hervor." „Die Sprache Bachs kann von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bachs, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Überwiegende und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist, daß in ihr bereits unbedingt nur das Was ausgesagt werden könnte und müßte, da sie eben noch in der Gestaltung des Wie begriffen ist." Wagner erblickt zwischen der Sprache Bachs und der Beethovens nicht nur einen „individuell formellen", vielmehr einen „kulturgeschichtlich wirklichen" Unterschied.

Wie wenig in diesen Bemerkungen der Versuch einer Herabsetzung Bachs gegenüber seinen Nachfolgern gesehen werden darf, mag besonders die folgende Stelle aus dem Aufsatz „Was ist deutsch?" (1865) zeigen, mit der wir die Anführungen aus Wagners Schriften beschließen wollen: „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongeperrücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschlagend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, tief, pedantisch, wie Perrücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgendeinen Vergleich zu bezeichnen. An Bach lernen wir begreifen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte und wie er rastlos sich neu gestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien". Und wenn Wagner am Schluß der „Meistersinger" seinen Hans Sachs die Mahnung aussprechen läßt:

„Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!"

so hat er dabei gewiß nicht am wenigsten an Johann Sebastian Bach gedacht.



Richard Wagners Tod und Begräbnis

Von **Wolfgang Golther**[1])

Wagner bedurfte nach Vollendung und Erstaufführung des „Parsifal" dringend der Erholung. Sein altes Herzleiden hatte sich mehrfach bemerklich gemacht. Für den Winter 1882/83 wurde Venedig als Aufenthalt gewählt. Mitte September zog Wagner mit seiner Familie in einen Seitenflügel des Palazzo Vendramin am Canale grande ein. Er bewohnte nicht die Prunkgemächer des durch zahllose Bilder bekannten Palastes. Der Seitenflügel geht nicht unmittelbar auf den Kanal, sondern ist durch einen Garten davon getrennt. Hier verbrachte Wagner in stiller Zurückgezogenheit die letzten Monate seines Lebens. Er beschäftigte sich mit den Vorbereitungen zum nächsten „Parsifal"-Festspiel und mit schriftstellerischen Arbeiten. Am 19. November kam Liszt zu längerem Besuch in den Vendramin. Es war ein glückliches, ungetrübtes Familienleben, das den beiden Freunden noch einmal vergönnt war. Am Weihnachtstag, zur Feier des Geburtstages von Frau Wagner, wurde im Konzertsaal des Liceo Benedetto Marcello Wagners Jugendsinfonie in C dur gespielt. Zum letzten Male hat Wagner bei dieser Gelegenheit den Taktstock geführt. Am 13. Januar verabschiedete sich Liszt, um nach Budapest zu fahren.

Aus München kamen keine guten Nachrichten. Der König, krankhaft, menschenscheu, hatte sich zum Besuch der Bayreuther Festspiele nicht entschließen können. Aber den „Parsifal" wollte er doch hören, und zwar als Sondervorstellung in seinem Münchener Hoftheater. Vergebens bot Wagner eine Sondervorstellung im Festspielhause an. Der König beharrte auf seinem Entschluß, dessen Ausführung Wagner nicht mehr erlebte. Am 4. Februar fand sich Hofkapellmeister Levi in Venedig ein, um wegen der kommenden Festspiele zu beraten. Am 12. Februar nahm Levi Abschied. Wagners Befinden war in der letzten Zeit nicht befriedigend, aber auch nicht ernstlich besorgniserregend. Der Maler Joukowsky war täglicher Gast im Vendramin und erzählt in seinen Erinnerungen ausführlich über die Ereignisse dieser Zeit. Am 6. Februar erfreute sich Wagner auf dem Markusplatz am Karnevalsgetriebe. Die Masken tummelten sich auf dem erleuchteten Platze. Gegen Mitternacht ward der Prinz Karneval in feierlichem Trauerzug von der Riva her auf die Piazetta getragen und verbrannt. Mit dem Schlag der zwölften Stunde erloschen alle Flammen, und in schweigender Finsternis verlief sich die Menge. Gegen 1 Uhr kehrte Wagner mit den Seinen heim; zum Pförtner sagte er die Worte: „Amico mio, il carnevale e andato". Am 11. und 12. Februar las Wagner abends Fouqués „Undine" vor. Am letzten Abend konnte er sich von den Seinen gar nicht trennen. Zu vorgeschrittener Stunde spielte er noch, den Undine-Gedanken weiterspinnend, die Klage der Rheintöchter: „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe". Den 13. Februar verbrachte er in seinem Arbeitszimmer, mit der letzten Abhandlung „Über das Weibliche im Menschlichen" beschäftigt. Zum Mittagessen erschien er nicht und ließ sagen, er sei nicht ganz wohl, man solle ohne ihn anfangen. Gegen 2 Uhr be-

[1]) Aus der Biographie zu: Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Herausgegeben, mit Biographie, Einleitungen, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther. Goldene Klassikerbibliothek. Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin und Leipzig. Zehn Bände in sechs Leinenbänden 15 M.

gann ein heftiger Anfall von Herzkrämpfen. Frau Wagner wurde gerufen. Die Anfälle steigerten sich. Zwischen 2 und 3 Uhr trat der Tod ein. Außer dem Diener weilte in der letzten Stunde nur Frau Wagner beim Meister.

Am 16. Februar, um 1 Uhr, brachte eine Gondel den Sarg durch den Kanal zum Bahnhof. Der Wagen mit der Leiche und ein besonderer Wagen für die Familie wurden an den Schnellzug nach Vicenza angehängt. Von dort aus führte ein Sonderzug über Verona, Ala, Kufstein, München den toten Meister heimwärts nach Bayreuth. An allen größeren Stationen waren feierliche Empfänge vorbereitet. In München harrten die Künstler mit gesenkten Fackeln. Die Trauerklänge aus Beethovens „Eroica" und der „Götterdämmerung" grüßten den Toten. Am Sonntag, 18. Februar, war die Trauerfeier in Bayreuth. Bürgermeister Muncker hielt am Bahnhofplatz eine schöne, tief empfundene Gedächtnisrede mit dem Gelöbnis, des Meisters großem Werke und denen, die ihm auf Erden das Liebste waren, treu zu bleiben das ganze Leben lang. Unter Glockenklang und Musik ging der Zug durch die Stadt Bayreuth hinaus nach Wahnfried, wo im Garten die letzte Ruhestätte bereitet war. Um 5 Uhr erreichte der Zug die Pforte von Wahnfried, wo die Kinder harrten. Nur wenigen war der Eintritt verstattet, zwölf Freunde trugen die Bahre, darunter Hans Richter, Levi, Muncker, Feustel, Niemann, Wolzogen, Joukowsky. Zwei Geistliche begleiteten den Zug. Der Dekan Casselmann segnete die Grabstätte und sprach die üblichen Gebete. Dann verließen die Freunde den stillen Garten. Am Grabe blieben nur die Kinder und die beiden Hunde Marke und Froh zurück. Mit einbrechender Dämmerung erschien Frau Wagner, in ihrer Gegenwart ward die Bahre in die Gruft gesenkt und der Eingang verschlossen. Joukowsky schrieb am 20. Februar an Liszt: „Ich glaube, daß sie sich darein gefügt hat zu leben!"

Und dieser Entschluß war die Erfüllung des hohen Amtes, das der Meister der Gattin hinterließ: sein Erbe, das Festspiel zu wahren und weiterzuführen. Wie eine mut- und führerlose Ritterschar kamen die Künstler 1883 zum „Parsifal" zusammen. Die Erinnerung an den Meister hielt alle zusammen, und die Wiederholung des Festspieles gelang, obwohl eine eigentliche Oberleitung damals fehlte. Dann aber nahm Frau Wagner das Werk in ihre Hand und erzog ihren Sohn Siegfried zum Leiter der Festspiele, die erst nach des Meisters Tode ihre höchste Blütezeit erlebten. Die Erben seines Namens hegten nur den einen starken Willen:

Für ihn, den wir liebten,
Rett' ich das Liebste!



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Von den beiden letzten Sinfoniekonzerten des Blüthnerorchesters begann das erste mit einem großen Fragezeichen. Weniger wegen Mendelssohns erst kürzlich gespielter Sommernachtstraumouvertüre als wegen der abermals gespielten „Unvollendeten" von Schubert. Das war die neunte Aufführung des Werkes in dieser Saison! Gleiches gilt von Beethovens A dur-Sinfonie, die das Konzert beschloß. Selbiges war auch durch eine inmitten gespielte Neuheit nicht zu retten: der Saal blieb trotz Besuches der Kronprinzessin, auf deren Wunsch die Ouvertüre gewählt war, halb leer, und von der Tagespresse war keiner der maßgebenden Kritiker anwesend. Der Dirigent, Fritz Binder aus Danzig, brachte den Hörer mit diesem Programme aber um so eher zum Einschlafen, als er das Licht ausdrehen und selbst in der Pause zwischen Ouvertüre und Sinfonie nicht wieder aufflammen ließ, so daß das Publikum, welches da noch nachkam, keine Reihen- und Platznummern erkennen konnte und in ärgerliche Verlegenheit geriet. Dann aber hörte ich zwei Herren über die Dunkelheit schelten, weil sie mit den an der Treppe „zum Nachlesen" verkauften Taschenpartituren ausgerüstet waren und nun keinen Gebrauch davon machen konnten. Vielleicht liest Herr Binder mal nach, was in Heft 4 über diese Materie bemerkt wurde. Über sein Dirigieren sei gesagt, daß er forsch den Takt schlug und auch „Eigenart" in Form von einigen originalwidrigen Dehnungen bekundete. Mit der Neuheit aber hätte er uns verschonen sollen. Er verwechselte da wohl Berlin mit Danzig und bedachte nicht, daß man in Berlin musikalisch denn doch nicht so verdummt ist, um orchestrale Dilettantenversuche ernst zu nehmen. Es handelt sich um eine sogenannte sinfonische Dichtung „Nordische Sage" von K. v. Baerenfels-Warnow, dem Oberkommandanten Danzigs, einem um das Musikleben der alten Hansestadt hochverdienten Manne. Halbwegs bedeutende oder selbständige Gedanken sind nicht drin, Form und Instrumentation nicht einmal für ein Konservatoriumsübungskonzert reif. Daß der hochgeschätzte General sich da einmal versuchte, ist kaum zu tadeln; daß Herr Binder aber solchen Versuch nun gerade in das Berliner Konzertleben importierte, ist ein starkes Stück. Möge er damit weiter nach Posemuckel und Dingsda ziehen, wo er anspruchslosere Hörer findet. Im übrigen aber bedenke er, wenn er das B. O. abermals dirigieren sollte, daß die Rücksichten, die bezüglich der Stückwahl in Danzig zu nehmen sein würden, im konzertüberladenen Berlin erst recht angebracht sind. Die sinfonische Literatur ist nicht so armselig, daß man in ihr immer nur auf dieselben wenigen Werke angewiesen wäre. Selbst wenn man Spohr, Gade, Götz, F. Lachner, Raff, Reinecke, Volkmann, Rheinberger, Rubinstein e tutti quanti durchaus ignorieren will, bleibt noch genug übrig, was in Berlin keineswegs abgedroschen ist. So z. B. Schumanns C dur- und Es dur-Sinfonien, diejenigen Mendelssohns, und von Haydn und Mozart eine ganze Anzahl, die nicht beachtet, aber dennoch lebensfähig und „dankbar" sind, was man ja neulich sah, als Artur Nikisch Haydns Bärensinfonie aufführte. Auch von Berlioz ist heuer noch nichts aufgeführt, trotzdem der Beifall, unter dem Bizets Carmen und seine Arleserinsuite, Thomas' Mignon und Gounods Margarethe (Faust) gespielt wurden, keinen Zweifel darüber läßt, wie sich das Berliner Publikum diesen Meisterwerken gegenüber verhält.

Das andere Sinfoniekonzert des „B. O." nun war das fünfte jener „großen", die Siegmund v. Hausegger dirigiert. Auch hier ist das alte Klagelied anzustimmen: zum neunten Male Liszts „Préludes" in dieser Saison! Wie verdienstvoll und anregend wäre es gewesen, wenn man es bei „Orpheus" belassen hätte, der im ersten, besseren Programmentwurfe versprochen war. Der neue Entwurf erscheint dagegen als eine starke Abstumpfung. Berlioz fehlt ganz auf ihm; von Neuheiten blieb nur Philipp Scharwenkas „Symphonia brevis"; dagegen wird abermals ein „Beethoven-Abend" mit fünfter und sechster Sinfonie in Aussicht gestellt. Im besagten Konzerte war auch die Schlußnummer, Straußens „Tod und Verklärung" vom Übel, denn dieses Krankenhauspoëm haben wir heuer auch bereits reichlich, überreichlich genossen. Doch lagen diese Stücke wenigstens an Anfang und Ende, also bequem für uns Kritiker. Die in der Mitte stehende D moll-Sinfonie von Schumann war erst (!) die vierte heurige Aufführung des Werkes; man konnte sie also noch frischen Geistes aufnehmen. Und das um so mehr, als sie kurz vorher durch Nikisch aufgeführt wurde. Da war die Sachlage wie bei Bruckners romantischer Sinfonie: Hausegger schöpfte aus des Tondichters Herzen, Nikisch brachte dessen virtuos gemaltes Porträt. So kam es, daß gerade die eigentlich Musikverständigen beidemal Hauseggers Aufführung

trotz des geringeren Orchesters vorzogen. Nikisch legte aber Form und Inhalt des Schumannschen Werkes so weit durch- und übersichtiger klar, daß gerade seine Wiedergabe die beste für das Verständnis des Werkes im großen Publikum war. Da sich bei den meisten Dirigenten regelmäßig drei Stellen verdorben vorfinden, möchte ich sie hier bei dieser Gelegenheit festlegen. In der Einleitung des ersten Satzes sind die Achtelfiguren im Dreiviertel- und — trotz der aus Phrasierungsgründen verwendeten andern Notierung — nicht im Sechsachteltakte zu spielen, worauf schon allein die Crescendi zu den fünften Achteln hinweisen. Ebenso falsch ist es, wie es bei Hausegger unterlief, die Violinachtel im Trio des Scherzo 2 × 3 anstatt 3 × 2 zu geben, also anstatt einer Quasisextole zwei Triolen zu spielen. Drittens darf der am Ende des zweiten Teiles der Durpartie der Romanze in der ersten Violinstimme stehende Doppelschlag nicht als „veraltete Manier" behandelt und demgemäß unterdrückt werden. Er so gut wie die beiden folgenden Trillerchen sind hier keineswegs leere Formalien. Zwischen den Orchesterwerken des besagten Konzertes sang nun das frühere Dresdener Hofopernmitglied Walter Soomer zuerst eine Arie aus Marschners „Vampyr" und dann drei Balladen von Loewe. Mit größtem Erfolge, wie gleich summarisch gemeldet sei. Mit der Arie „Ha, welche Lust, aus schönen Augen" brachte der Sänger sozusagen Leben in die Bude, Farbe in das ewige Einerlei. Losgelöst von der Bühne und vom Zusammenhange des Opernganzen zwar ein höchst widerliches Stück, das höchstens sadistische Verbrechernaturen anziehen kann, belebte es dennoch die allgemach schläfrig gewordenen Konzertgeister, die unser Berliner Tretmühlrad so prächtig einlullt. Wird doch unser echt deutscher Tondichter Marschner auch gegenwärtig noch, wo wir angeblich Einkehr in unsern eigensten Geist halten, so ziemlich ganz ignoriert! Wir hatten vor einigen Jahren einmal eine Aufführung vom „Vampyr" in der Komischen Oper, als dort Aurelie Révy-Chapman die Direktion führte, aber im allgemeinen ist sogar „Hans Heiling" ein rarer Vogel geworden, was sehr zu beklagen ist. Das Konzert war stark besucht, während ein gleichzeitiges Wagner-Konzert, das Artur Nikisch zum Besten des Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters dirigierte, vor mäßig besetzten Bänken stattfand. Sollte das Publikum doch den ewigen Beethoven- und Wagner-Konzerten schließlich andere vorziehen? Allzu viel verdirbt den Magen. Besondere Kost wurde auf dem Programme nicht verheißen, und die im Konzertsaale reichlich scharfe Stimme der Kgl. Opernsängerin Lilly Hafgren-Waag ist auch gerade kein Lockmittel. Wie Nikisch Wagner reproduziert, ist außerdem bekannt genug. Somit hatte das Konzert kaum andere Chancen als die dankbare Erkenntlichkeit des Publikums gegenüber dem beliebten Orchester. Wer sich aber darauf verläßt, ist gründlich verlassen.

Ein anderes Konzert im großen Philharmoniesaale hatte um so mehr „gezogen". Es war das des Kgl. Operntenoristen Jadlowker, der seine Stimmittel in Arien von Weber, Puccini und Ponchielli, in der Gralserzählung Lohengrins sowie in Orchesterliedern von Mahler und Strauß produzierte. Sein Konzertagent Jules Sachs schien dabei den besten Teil der Kritik ausgeschlossen zu haben, ein durchaus nicht ungewöhnlicher Zustand. Als Dirigent war Herr Generalmusikdirektor Mikorey aus Dessau da. Er erntete aber keine Lorbeeren. Schon daß er uns abermals die Freischützouvertüre zumutete, war verfehlt. Und dann die zum „Barbier von Bagdad", das Schmerzenskind von Cornelius, das sich überhaupt nicht im Konzertsaale bewährte! Dieses Stück könnte nur in einer so feinen Ausarbeitung interessieren, wie sie dem Dessauer Generalmusikdirektor nicht gelang. Auch die Ouvertüre zu „Susannes Geheimnis" von Wolf-Ferrari war ein Schlag ins Wasser. Somit blieb aller Erfolg am Konzertgeber selber hängen.

Das Ende meiner Betrachtung verläuft wieder in der Kirche. Es gilt der neuen Bearbeitung einer Bachschen Kantate, die Leopold Behrends aus- und aufführte. Dieser Künstler reiht sich den besten Organisten und Musikern Berlins an. Nachdem er sich auch als Komponist mit einer Reihe von Orgelchoralvorspielen hören gelassen, zeigte er sich jetzt als Bearbeiter bezw. Einrichter der Kantate „Falsche Welt, dir trau' ich nicht" (Nr. 52) in abermals gutem Lichte. Er setzte die Continuostimme nicht in dürren Akkorden aus, sondern versuchte, ihr jenes polyphone Leben zu geben, das wir z. B. in Mendelssohns derartigen Arbeiten bewundern; den Notentext reinigte er von einigen willkürlichen Veränderungen, die keineswegs Vorzüge der Ausgabe der „Neuen Bach-Gesellschaft" sind; die Stimmen wurden praktisch bezeichnet usw. Die Aufführung, bei der Mara Horn-Behrends, die Gattin des Konzertveranstalters, die Sopranpartie sang, verlief trotz einiger Besetzungsschwierigkeiten gut. Der Abend galt ausschließlich der Kunst Bachs und Händels. Letzterer war vor allem durch ein Concerto Grosso (B dur) vertreten. Im übrigen fiel besonders der Instrumentalkörper auf, da er im wesentlichen aus Mitgliedern des „Neuen Berliner Tonkünstlerinnenorchesters" bestand.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Das fünfte Abonnementskonzert des Wiener Tonkünstler-orchesters (28. Januar) bedeutete wieder einen wahren Ehrenabend für den trefflichen Dirigenten Nedbal und die ihm „wie am Schnürchen folgenden", besteinstudierten Musiker. Bei allen Stücken der Vortragsordnung von der zum Beginn gespielten Haydnschen D dur-Sinfonie an (Nr. 7 der „Londoner", mit dem charakteristischen unisono-Quinten- bezw. Quartensprunge d — a : d — A der Einleitung, eine der bekanntesten, aber gewiß auch schönsten!) bis zur abschließenden Euryanthen-Ouvertüre erschienen mir die Auffassung des Dirigenten und die Orchesterleistungen gleich mustergültig. Dies besonders auch bei dem zum ersten Male in diesen Konzerten gespielten R. Straußschen „Eulenspiegel", in welchem alle die geistreichen und liebenswürdigen Scherze aufs feinste wiedergegeben wurden, daher denn auch der Beifall ein entsprechend stürmischer war. Und im Schumannschen Klavierkonzert bewunderte ich diesmal fast noch mehr das begleitende Orchester als den doch mit Recht berühmten Solisten Ernst v. Dohnányi, der zwar geistig wieder als echter Künstler mit voller, überzeugender Hingabe an die edle Sache spielte, technich aber eher zurückgegangen schien, besonders in der schönen thematischen Schlußkadenz des ersten Satzes und einzelnen Stellen des Finales. Es würde mich das vielleicht weniger gestört haben, wenn ich nicht die in jeder Hinsicht vollendete, auch an Klangfülle und Mannigfaltigkeit des Anschlages überlegene Wiedergabe desselben Schumannschen Meisterwerkes durch Emil Sauer — im letzten Gesellschaftskonzert — in Erinnerung gehabt hätte. Der dem Solisten da und dort gespendete Beifall unterschied sich auch beträchtlich. Noch gab es in dem fünften Nedbal-Konzert jene Sopranarie mit Violinsolo („Non piu! Tutto ascoltai") zu hören, welche Mozart nachträglich in seinen „Idomeneo" einlegte, hiermit aber seine erste wahrhaft klassische Oper kaum bereicherte. Das einleitende Rezitativ und die gesangvolle Kantilene in allen Ehren; aber mit dem langen Koloraturschweif am Schluß fällt der junge Meister doch ganz in die veraltete neapolitanische Schulrichtung zurück, die er sonst gerade im „Idomeneo" als würdiger, nächster Nachfolger Glucks so glücklich überwunden. Übrigens erfordert die erwähnte Schlußkadenz eine seltene Ökonomie des Atmens, über welche die bei den „Tonkünstlern" mitwirkende Sängerin Frl. Klara Musil in vollem Maße verfügt, daher sie denn auch wie der begleitende Sologeiger, Konzertmeister Fritz Rothschild, entsprechend applaudiert wurde.

Während das soeben besprochene Konzert des „Wiener Tonkünstler-Orchesters" im großen Musikvereinssaal stattfand,

hielt im kleineren Saale daneben der „Wiener Tonkünstlerverein“ eine sehr würdige Gedenkfeier für seinen kürzlich dahingeschiedenen Ehrenpräsidenten Karl Goldmark ab, über dessen Verlauf uns von sachkundiger Seite folgendes mitgeteilt wurde: Eine sinnige Gedenkrede des Universitätsprofessors Dr. Guido Adler eröffnete. Hierauf sang ein gemischter Chor unter Leitung des Musikdirektors Nilius Goldmarks so überaus glückliche Vertonung der treuherzigen Worte Luthers „Wer sich die Musik erkiest“, sowie den Eingangs- und Schlußchor aus seinem anmutigen „Fuschertal-Zyklus“. Weiter folgten einige der von Goldmark „Georginen“ betitelten stimmungsvollen Musikstücke aus seiner letzten Lebenszeit, von Frl. Julia Goldner verdient beifällig ausgeführt. Ein gleiches gilt von den Liedervorträgen einer talentvollen Dilettantin, Frau Prof. Landesberger, die mutig und durchaus erfolgreich für die ursprünglich in Aussicht genommene Hofopernsängerin Frau Elizza einsprang, deren Mitwirkung bei dieser Gedenkfeier Direktor Gregor ohne Angabe der Gründe verweigert hatte. Der stimmbegabten und warm empfindenden Sängerin feinfühliger Klavierbegleiter war Hr. K. Lafite. Und nun kam die „Sensation“ des Abends: die für ihre vorgerückten Jahre noch immer erstaunlich kraftvolle, ja virtuose und zugleich eminent musikalische Wiedergabe des Klavierparts in Goldmarks Pianoquintett Bdur durch Frau Karoline v. Gomperz-Bettelheim, die als neunjähriges Kind den ersten Unterricht im Klavier durch Goldmark empfangen, sich auch bald zu einer der ersten Pianistinnen Wiens entwickelte, um aber dann — zu allgemeiner Überraschung — erst als Opernsängerin, als die gefeierte Heldenaltistin unserer Hofoper ihre wahren Lorbeeren zu pflücken. Es wird auch erzählt, daß vor allem die bildschöne, jugendliche Karoline Bettelhein Goldmark bei seiner „Königin von Saba“ gleichsam als Muse vorschwebte und er die Titelrolle ihr zudachte. Doch sollte bekanntlich nicht sie, sondern Frau Friedrich-Materne bei der Wiener Uraufführung der Oper — 1875 — selber „kreieren“. Natürlich wurde aber jetzt Frau Gomperz-Bettelheim für den schönen Akt der Pietät, den sie durch ihre künstlerische Mitwirkung ihrem einstigen, verehrten Lehrer gegenüber betätigte, von der im Saale versammelten treuen Goldmark-Gemeinde enthusiastisch gefeiert.

In den „Wiener Brief“ des 4. Heftes (S. 31 Sp. 2 letzte Zeile) hat sich ein sinnverkehrender Druckfehler eingeschlichen. Es muß dort heißen: „Schumann schwärmte **einst** gerade für diese geistliche Tondichtung“ (Mendelssohns 42. Psalm).

Rundschau

Oper

Linz a. D. Fast schien es, als bedingten die Kriegsereignisse ein gänzliches Ausschalten von Kunst- und Musikabenden. Bedauerlicherweise ist für das heurige Spieljahr 1914/15 die Oper gänzlich verschwunden. Dafür feiert die Operette „Triumphe“, macht durchwegs ausverkaufte Häuser. Von Neuheiten gefielen: „Ein Tag im Paradies“ von Eysler, „Die Kinokönigin“ von Gilbert, der sich jetzt verdeutscht Winterfeld nennt, eine schmissige, flotte Arbeit mit aparter Orchestrierung, „Rund um die Liebe“, ein Werk, in dem Oskar Straus' stilistische Eigenart mit wienerisch ausgepumpter Heurigenstimmung wirkungssicher konkurriert. —ä—

Nürnberg Trotz der mancherlei Beschränkungen, die der Krieg dem Theaterbetrieb im Orchester und auf der Bühne auferlegt, wird täglich zu bedeutend ermäßigten Preisen gespielt. Der Besuch ist erfreulicherweise nicht schlecht, so daß zum Glück das gesamte Personal vor Not bewahrt bleibt. Die empfindlichste Lücke in die Künstlerschar riß die Einberufung des Kapellmeisters Robert Heger und der freiwillige Eintritt des Direktors Alois Pennarini ins Heer. Doch muß den jetzigen Leitern des Orchesters Matthäus Pitteroff, Johannes Heidenreich und Heinrich Wollfahrt alles Lob gezollt werden für den unermüdlichen Fleiß, mit dem sie sich der für sie ungemein schwierigen Aufgabe unterziehen. Der Spielplan richtet sich nach dem jeweils disponiblen Tenoristen. Solange noch Pennarinis glanzvoller Heldentenor zur Verfügung stand, konnten die Wagnerschen Werke, ferner „Evangelimann“, „Cavalleria“, „Bajazzo“ und „Carmen“ wiederholt gegeben werden. Nun müssen Carl Fischer-Niemann, der ein besonders in der Höhe glänzendes, ungemein leicht ansprechendes Organ besitzt, aber noch etwas unbeholfen im Spiel ist, oder der Operettentenor Erich Zeisl, der sich namentlich in der „Verkauften Braut“ als wohlgeeignet für anspruchsvollere Rollen erwies, einspringen; auch wurden wiederholt Gäste von auswärts, z. B. die früheren Mitglieder Franz Costa (Tiefland), Max Altglaß (Mignon), dann Cornelius Meister (Mignon), Kammersänger Adolf Löltgen aus Dresden (Lohengrin) und Robert Hutt aus Frankfurt a. M. (Meistersinger) beigezogen. Im übrigen ist die Oper heuer recht gut besetzt. Von den vorjährigen Kräften sind noch vorhanden: die jugendlich-dramatische Sängerin Ida Tittrich, deren Organ wesentlich klangvoller und deren Spiel inniger geworden ist, Nellie Heyl, die schwierige Koloraturpartien sauber zu singen versteht, doch im Portato-Gesang ob ihres tremolierenden, der Wärme entbehrenden Organs nicht immer einen ungetrübten Genuß bereitet, die muntere Operettsoubrette Rosl Schlager, welche jede Rolle mit liebenswürdigem, gesundem Humor und herzerfreuender Gemütstiefe zu geben weiß; dann Gustav Landauer, der jeden Charakter musikalisch und darstellerisch mit minutiöser Genauigkeit und Wahrheitstreue zeichnet, Anton Passy-Cornet, der ausgezeichnete, routinierte Regisseur, und Alfred Läutner, dessen unverwüstliche Komik und nicht minder vorzügliche Charakterisierungskunst, z. B. in der Rolle des Papa Haydn im „Musikantenmädel“, immer durchschlagende Wirkung erzielt. Unter den neuengagierten Mitgliedern zeichnet sich Kammersängerin Rosa Ethofer durch Schönheit ihrer mächtigen Stimme und großzügige Darstellung aus. Stephany Schwarz als Hochdramatische kann mangels eines ständigen Heldentenors leider nicht oft genug beschäftigt werden, wie sie es nach den abgelegten Proben eines ernsten künstlerischen Strebens, wohldurchdachten Spieles, unterstützt durch ein sonores, edel klingendes Organ, verdiente. Musikalisch vollkommen sattelfest und lebendig im Spiel ist Helene Brandes, nur klingt ihre kräftige Stimme in leidenschaftlichen Momenten in der Höhe zuweilen etwas scharf. Ihr großes, sattklingendes Stimmvolumen muß Frida Bischur besser zu meistern lernen, damit auch ihr Gesang mit der Ausgeglichenheit ihrer gewandten Darstellungskunst im Einklang steht. Der neue Heldenbariton Arnold Langefeld gefiel mir am besten als Hans Sachs, den er mit großer Gemütlichkeit und feinem Humor zu spielen und singen wußte; sein Organ ist kernig, aber nicht glanzvoll in der Höhe. Geschmeidiger ist die Stimme des lyrischen Baritons Dr. Paul Wolff, der bei fleißigem Weiterstudium in Gesang und Spiel zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Ein sehr gewandter Darsteller ist Hans Heinz Gräf, dessen Singweise nur nicht ganz einwandfrei erscheint. Karl Weiker war in einzelnen ernsten, wie heiteren Baßpartien vorzüglich, in anderen Rollen aber sehr schwerblütig. Sein schönes Organ läßt nicht selten kalt, weil dem Gesang nicht genug Wärme der Empfindung zu eigen ist. Der Spielplan wies neben den Repertoiropern neueinstudiert „Die verkaufte Braut“ von Smetana, „Die Marketenderin“ von Humperdinck, „Das Musikantenmädel“ und „Extrablätter“ auf. Einen Kunstgenuß seltener Art bot das Gastspiel der Kammersängerin Helene Forti (Dresden), welche mit ihrem alle Orchesterwogen übertönenden Organ und vollendeter Gestaltungskraft eine Ortrud bot, wie ich ihr noch nicht begegnet bin. Festaufführungen waren zwei zum Besten der Kriegsfürsorge und des Roten Kreuzes veranstaltete

Vorstellungen von „Tannhäuser" in Nürnberg und „Figaros Hochzeit" in Fürth, zu denen eine Anzahl allererster Gesangskräfte der deutschen Bühne in selbstloser Weise ohne Honorierung ihre Kunst einem schönen, edlen Zwecke widmeten, wofür ihnen der allergrößte Dank zu zollen ist. Generalmusikdirektor Walter (München) dirigierte beide Vorstellungen und leistete mit dem Orchester Vortreffliches. Solch einen fein ziselierten Mozart hat man hier überhaupt noch nicht zu hören bekommen. Aus München wirkten mit Leo Slezak als Tannhäuser, Friedr. Brodersen als Wolfram, Max Gillmann als Landgraf, Dr. Raoul Walter als Basilio, Hermine Bosetti als Susanne, Marie von Fladung als Cherubin, außerdem Edith Walker (Hamburg) als Elisabeth, Margarete Siems (Dresden) als Venus und Gräfin Almaviva, Cornel Bronsgeest (Berlin) als Graf, Ludw. Ermold (Dresden) als Figaro und Erik Wirl als Walter von der Vogelweide. Auch das hiesige Personal trug zum Gelingen dieser unvergleichlich schönen Abende nach Kräften bei.

Erwähnt sei noch, daß in dankenswerter Weise die Direktion bei jeder Theatervorstellung einer großen Anzahl Verwundeter durch Überlassung von Freiplätzen Freude bereitet.

Prof. Adolf Wildbrett

Weimar

Weimar darf seinem Großherzog dankbar sein, daß er in landesherrlicher Fürsorge die Möglichkeit gegeben hat, die Tätigkeit des Hoftheaters während des Kriegsjahres aufrechtzuerhalten. Wenn dies auch teilweise durch finanzielle und technische Beschränkungen geschehen mußte, so sind doch Härten dadurch vermieden worden, daß die wirtschaftlich schwächsten Mitglieder des Hoftheaters wenig oder überhaupt nicht betroffen worden sind. Trotz Einschränkung der Spielabende wurde in sehr fleißiger und ernster Arbeit ein reicher und dem verschiedensten Bedürfnis Rechnung tragender Spielplan durchgeführt.

Mit Beginn der neuen Spielzeit sind in den Verband des Hoftheaters neu eingetreten: Frl. Emmy Streng für das jugendlich dramatische Fach, Frl. Marta Weber als Koloratursoubrette und Frl. Else Dorenberg als zweite Altistin.

An Vorstellungen bot das Hoftheater bis Mitte Januar: Wildschütz, Überfall, Evangelimann, Freischütz, Don Pasquale, Undine, Fliegender Holländer, Fidelio, Hoffmanns Erzählungen, Tannhäuser, Waffenschmied, Mignon, Hänsel und Gretel, Lohengrin, Tristan und Isolde und als ganz besonders zu bewertende Tat einen Mozart-Zyklus mit Bastien und Bastienne, Entführung, Figaros Hochzeit, Don Juan, Cosi fan tutte und Zauberflöte. Die einfache Aufzählung dieser Werke, die in guter, zum großen Teil sogar ausgezeichneter Durcharbeitung zur Aufführung kamen, spricht von selbst für den künstlerischen Stand des Hoftheaters und die Leistungsfähigkeit der ihm zur Verfügung stehenden Kräfte.

Mit dem Hervorholen des Heinrich Zöllnerschen „Überfall" konnte man nicht ganz einverstanden sein, und es war letztenendes nicht unbedenklich, daß mehrere deutsche Bühnen dieser Grusel- und Rühroper zu einer Auferstehung verholfen haben, als die daheimgebliebene Bevölkerung noch unvermindert unter dem Eindruck der Nachrichten über die entsetzlichen Franktireurtaten Belgiens gestanden hat. Man hätte sich unseres Erachtens nicht entschließen sollen, an die Untaten bestialischer Horden in theatralischer Aufmachung zu erinnern.

Hervorragende und einen hochgespannten künstlerischen Maßstab duldende Leistungen bot das Hoftheater unter Leitung von Hofkapellmeister Raabe und Oberregisseur Wiedey mit Figaros Hochzeit, Cosi fan tutte, Zauberflöte (in der szenischen Einrichtung und Regie des Generalintendanten v. Schirach, zurzeit im Felde), Don Pasquale, Hoffmanns Erzählungen (unter Leitung von Kapellmeister Dr. Latzko) und Tristan und Isolde. Vielversprechend führte sich Frl. Streng als Reine Gouyon im Zöllnerschen Überfall ein, Gesangstechnik und scharfes Erfassen der schauspielerischen Aufgabe ließen die gestaltungsfähige Künstlerin erkennen. Ihre spätere Verwendung als Gräfin in Figaros Hochzeit und Donna Anna in Don Juan hinterließ nicht denselben einheitlichen Eindruck. Dagegen soll Frl. Streng (der Unterzeichnete konnte den Vorstellungen nicht beiwohnen) namentlich als Elisabeth im Tannhäuser und Elsa im Lohengrin den Beweis hocherfreulicher gesanglicher und schauspielerischer Kultur erbracht haben. In Frl. Weber hat das Hoftheater vor allem eine ganz ausgezeichnete Mozart-Sängerin gewonnen, eine Künstlerin von festgegründeter Gesangsschulung und ausgereifter schauspielerischer Wandlungsfähigkeit. Glänzende Leistungen bot Frl. Weber als Konstanze in der Entführung, Norina in Don Pasquale, Olympia in Hoffmanns Erzählungen, Donna Elvira in Don Juan, Fiordiligi in Cosi fan tutte und Königin der Nacht in der Zauberflöte. Gesanglich und darstellerisch erschöpfende Leistungen erlebten wir an Herrn Kammersänger Gmür als Dorffranktireur im Überfall, in den Verwandlungsrollen in Hoffmanns Erzählungen und als Figaro. Auch der Don Juan des Herrn Bergmann war eine vortreffliche Leistung. Unser lyrischer Tenor Herr Haberl entzückte besonders als Hoffmann in Hoffmanns Erzählungen und Tamino in der Zauberflöte. In dieser Schlußvorstellung des Mozart-Zyklus sang für unsern einheimischen geschätzten Bassisten Xaver Many, der jetzt im Felde steht, Hofopernsänger Fenter aus Mannheim den Sarastro, edel, in großer Auffassung und mit glücklichster Ausnutzung seiner prachtvollen tiefen Lage. Für unser erkranktes Hoftheatermitglied Tilde Wagus, die wir aus früheren Vorstellungen als anmutsvolle, musikalisch vortreffliche Pamina kennen, trat Frau Burger-Drews aus Leipzig ein und ersang sich mit mit ihrer voll ausströmenden Stimme und der scharf durchdachten Herausarbeitung der dramatischen Akzente einen entschiedenen Erfolg.

Über Tristan und Isolde am 17. Januar ist ein besonderes Wort zu sagen. Wieder imponierte Frl. Keßler als Isolde mit ihren gewaltigen Stimmitteln und dem elementaren Erfassen ihrer Aufgabe. Zwar läßt sich ein Bedauern darüber nicht unterdrücken, daß ihre Stimme nicht immer gehorcht, wenn es sich um die Plastik lyrisch-melodischer Linien handelt, aber alles in allem darf sich Weimar dieser Künstlerin freuen, die unstreitig an alle Aufgaben ihrer Kunst mit heiligem Ernst herantritt. Frl. Anne-Lise v. Normann aus Dresden gastierte als Brangäne auf Engagement und hinterließ stimmlich und darstellerisch den allergünstigsten Eindruck. Eine volltönende, auch im Affekt die Tonschönheit nicht verleugnende Stimme, treffliche Ausgeglichenheit aller Lagen und psychologische Vertiefung der darstellerischen Aufgabe vereinigten sich zu einem harmonischen Gesamteindruck. In der Aussprache gelang nicht alles, vielleicht aber würde dieser Mangel bei größerer Vertrautheit mit dem Theaterraum fortfallen. Herr Kammersänger Zeller — der Ewig-Junge — sang einen ergreifenden Tristan (vor allem im 1. u. 3. Akt), und Herr Gmür schuf einen König Marke in meisterhafter, erschütternder Gestaltung. Kammersänger Strathmann als Kurwenal erfreute, wie in allen Aufgaben, durch seine blühende Stimme und überzeugende Darstellung, und das Orchester unter Hofkapellmeister Raabe ließ alle Wunder der Partitur hell erstrahlen.

Uraufführungen sind aus erklärlichen Gründen für diese Spielzeit nicht zu erwarten. Dagegen ist erfreulicherweise eine Neueinstudierung von Der Widerspenstigen Zähmung von Hermann Götz in Aussicht genommen. Man erlaube uns noch die Frage: Sollten wir nicht auf Thomas verzichten können, der uns mit seiner Mignon den Wilhelm Meister heruntergezogen hat? Schade ist's und bleibt's, daß Deutsche auf diese schmähliche Vergröberung unseres Wilhelm Meister hereingefallen sind. Dagegen wäre vielleicht gerechterweise zuzugeben: Wenn die deutschen Theater im Kriegsjahre noch mehr als sonst den Kassenstandpunkt berücksichtigen müssen, um sich zu halten, und die „süße" Mignon als Zugstück nicht entbehren können, so müssen wir uns eben bescheiden. Aber wir möchten die eine Bitte laut ausrufen: Sucht im Reichtum unserer deutschen Kunst, und ihr werdet auch mit ihr eure Häuser füllen. So nehmen wir es als eine besondere Verheißung auf, daß uns das Hoftheater für diese Spielzeit — soeben erfolgt die Bekannt-

machung — den Orpheus von Gluck verspricht. Der gibt uns die ganz große, reine Kunst ohne übersteigertes Pathos, und die haben wir jetzt nötig.

Waldemar v. Baußnern

Konzerte

Gera Auch bei uns hat der Krieg den Kunstdarbietungen Eintrag getan. Das Fürstliche Hoftheater bleibt geschlossen; das noch hier weilende Personal gibt ab und zu Wohltätigkeitsvorstellungen im Saale der Tonhalle. Der Musikalische Verein hat auf eigene Konzerte verzichtet und läßt nur die Chorübungen weitergehen; die Kammermusikabende finden nicht mehr statt, die Gesangvereine haben großenteils ihre Barkasse zum Roten Kreuz gegeben und treten nicht an die Öffentlichkeit. Eins aber ist uns geblieben: die Volkssinfoniekonzerte, die als vaterländische Konzerte fortbestehen und bisher gebracht haben: Beethovens Eroica, Haydns Militärsinfonie, Liszts Orpheus, Bachs C dur-Suite u. a. Kammersänger Walter Soomer aus Dresden sang Arien aus den Meistersingern und dem Vampyr mit großem Erfolge und wußte namentlich die Lieder von Fritz Kauffmann (Vision, Kampfes Ende, Vagabund, Sturm) in rechtes Licht zu rücken. Kammersänger Alfred Kase aus Leipzig begeisterte wieder, und zwar mit Wotans Abschied; auch sicherte er sich mit den von Frau Amélie Nikisch instrumentierten Schubert-Liedern Aus Heliopolis und Auf der Riesenkoppe sowie mit Schumann-Liedern am Klavier (Auf dem Rhein, Aus alten Märchen, Freisinn) sich lebhafte Zustimmung. Hofkonzertmeister Blümle zeigte in Bachs Ciaconna wieder seine bedeutende Künstlerschaft; in Mozarts Konzert für Flöte und Harfe gaben die Kapellmitglieder Hommel und Frau Haydée-Schmidt ihre genaue Vertrautheit mit dem Werke technisch und inhaltlich kund. Der Chor des Musikvereins sang das Schicksalslied von Brahms, Ave verum von Mozart und das Niederländische Dankgebet und brachte alles durch feinsinnigen Vortrag und große Weichheit in der Tongebung zu ergreifender Wirkung. Die Konzerte standen unter künstlerischer Leitung Hofkapellmeister Labers, dessen hervorragende Begabung als Orchester- und Chordirigent immer mehr zutage tritt. Von den Männergesangvereinen gab bisher der Arion ein vaterländisches Konzert mit Liedern von Brahms (Freiwillige vor), Schumann (Eidgenossen, Nachtwache), Engelsberg (Meine Muttersprache) und Klughardt (Kamerad komm), die er unter Chormeister Hartenstein mit großem Erfolge wiederzugeben verstand. In der St. Johannis- und der St. Salvatorkirche finden Orgel- und Gesangsvorträge statt mit zeitbezüglich ernstem Inhalte, von denen namentlich die an letztgenanntem Platze stattgefundenen (Organist Grunert) sich verdiente Beachtung zu verschaffen wußten.

Paul Müller

Königsberg i. Pr. Im ersten Künstlerkonzert, das die rührige Direktion derselben trotz der Ungunst der Zeit riskierte, trat die gefeierte Sopranistin Frau Grumbacher-de Jong auf und entfaltete die Vorzüge ihres Organs und ihrer Vortragsart. Sie sang aus Beethovens Gellert-Zyklus „Bitten", aus Egmont „Die Trommel gerühret, das Pfeifchen gespielt" und „Freudvoll und leidvoll", Schumanns „Soldatenbraut" und „Nußbaum", Brahms' „Wie traulich" und „Ade". Als pianistischen Partner und feinsinnigen Begleiter hatte sie den jungen Paul Goldschmidt, einen Schüler Leschetitzkys und Schnabels. Er spielte Chopins B moll-Sonate, Stücke von Schubert und „Franziskus" von Liszt. — Am 15. November gab Organist Beyer von der Tragheimer Kirche daselbst ein geistliches Konzert zu patriotisch-wohltätigem Zweck. Er selbst spielte mit bekannter Meisterschaft die ersten beiden Sätze aus Rheinbergers C moll-Sonate, einen Sonatensatz von Carl Piutti und eine Bearbeitung des Chorals „Was Gott tut, das ist wohlgetan" von Joh. Gottfr. Walther. Frl. Hiller (Alt), Frl. Käte Weber (Sopran) und Konzertmeister Paul Klein wirkten mit. — Ein sehr beachtenswertes, wohlgelungenes Konzert von lieblichem Eindruck, das die Herzen der Hörer traf, weil es auch dem Verständnis der Mehrheit nicht fernstand, war das der Singakademie unter Prof. Brodes Leitung im Dom am Bußtag. Es kamen Bruchstücke aus Händels „Messias", Bachs „Johannispassion", Mozarts „Requiem", Mendelssohns „Paulus" und „Elias" zum Vortrag. Bei unseren kriegerischen Musikverhältnissen jetzt ein Orchester zusammenzustellen, ist nicht ganz leicht; doch es gelang. Wir hörten Domine Jesu und Lacrymosa von Mozart, ein Graduale, nämlich das Sopransolo Laudate Dominum aus einer Vespermusik mit dem gesteigerten Schlußchor Gloria patri et filio et Spiritu sancto. Frl. Moewes (Sopran) sang mit gutem Gelingen. Der hiesige Opernbariton Rud. Gerhart sang die Mendelssohn-Arie „Gott sei mir gnädig" überaus warm und eindrucksvoll, wobei ihn das Orchester im Maßhalten verständig unterstützte. Wenn eine Steigerung des Effekts noch möglich war, so brachte sie die nächste Arie mit Chor „Ich danke dir, Herr, mein Gott". Frau Gerhart-Voigt (Mezzo-Sopran) hatte mit dem Arioso „Weh' ihnen, daß sie von mir weichen" mehr Glück als mit der bekannten Sopran-Arie „Jerusalem". Jene lag ihrem Organ günstiger. Die Hörer erhoben sich und sangen gemeinschaftlich mit Chor und Orchester 2 Verse aus „Ein' feste Burg ist unser Gott". Das setzte dem Ganzen die Krone auf. Es war ein schönes Konzert von edler Volkstümlichkeit. — Auf einen andern Ton gestimmt war das Konzert unserer Musikalischen Akademie am Totensonntag — ebenfalls im Dom. Wenn ich mich hier der Kürze halber in Bausch und Bogen äußere, so bedeutet dies keinen Mangel an Hochachtung gegen diesen in der ersten Reihe Königsbergs stehenden Verein oder das Konzert selbst. In gewissem Gegensatz zu vorgenanntem Konzert brachte dieses mehr starke Speise von musikgelehrter Physiognomie — dem großen Hörerkreis mehr ferngerückt, weniger verständlich, gar ernst dreinschauend. Die Vortragsreihe nannte Schütz, Mendelssohn, Joh. Seb. und Michael Bach usw. Es waren, soweit eben die Orgel nicht eingriff, a cappella-Chöre. Dr. Siegel, der als neuer Dirigent der altbewährten Institution in dieser Winterkonzertzeit das Vollmaß seines Könnens entfalten sollte, mußte sich damit begnügen, für wenige Tage die Fahne auf Urlaub aus der Ferne zu verlassen, um den numerisch zusammengeschmolzenen Chor nach letztem Schliff (die Vorarbeit tat ein anderer) zu dirigieren. Dies muß auch bedacht werden. Aber es wurde das denkbar möglichste geleistet — mit gutem Gelingen. Frau Martha Schereschewsky, Altistin, früher an der Breslauer Oper, sang u. a. Stücke von Pergolese, Telemann, Bach. Organist Beyer zeigte, soweit die nicht ganz einwandfreie Orgel es gestattete, sein virtuoses Spiel in der Kanzone von Giosetti Guammi und sehr interessanten Variationen von Joh. Gottfried Walther über „Jesu, meine Freude". — Die Herren Becker, Binder und Herbst und Frl. Käthe Heinrici gaben einen Haydn-Mozart-Beethoven-Kammermusikabend. Bei dieser Gelegenheit sang Frl. Rollan die Windbeutel-Ariette von Bach, Lieder von Haydn, Schubert und Brahms. Frl. Mallison begleitete am Klavier. Es war eine zahlreiche Zuhörerschaft erschienen — auch zugunsten des guten Zweckes. — In den hiesigen Lazaretten finden des öfteren kleinere Konzerte statt, um die sich u. a. Herr Prof. Brode, die Gesangvereine „Liederfreunde" (stellvertretender Leiter Herr Gutterloh), „Melodia" (Ehrenchormeister Musikdirektor Oesten) u. a. verdient machen. Um in diese Art des Musizierens — den Verwundeten und Kranken angenehme, edle Abwechslung und Unterhaltung zu bieten — ein System und Ordnung zu bringen zu gleichmäßiger Einteilung und Versorgung, hat sich Rektor Dr. Brückmann ein besonderes Verdienst erworben. Er lud zu einer Besprechung öffentlich ein und hat diese Sache patriotischer Tonkunstbetätigung organisiert. — Schließlich sei noch der Vaterländischen Musikaufführungen an etlichen Sonn- und Feiertagen im Schloßhof anerkennend gedacht — veranstaltet vom hiesigen Ostpreuß. Provinzialverein vom Roten Kreuz zu dessen Gunsten unter der Leitung des Rittmeisters, Konsuls und Bankiers Schlimm, des Schatzmeisters des Vereins — unter musi-

kalischer Leitung des Obermusikmeisters Kgl. Musikdirektors Krantz. Es spielen sämtliche hier anwesende Militärmusiker. Ein gediegenes Programm kommt zu imposanter Durchführung.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Leipzig Im fünfzehnten Gewandhauskonzert hatte Mozarts Klavierkonzert in Adur (K. V. 488) einen von der sogenannten Mode — deren Unwert leider nur im Kriege von jedermann begriffen wird — unabhängigen, geradezu stürmischen Erfolg. Man rief Herrn Walther Lampe, der den Soloteil gespielt hatte, so oft heraus, bis er mit einer Zugabe — dem Larghetto aus dem Krönungskonzerte — gedankt hatte. Hier erst kam er eigentlich als guter Mozart-Spieler zu rechter Geltung. Denn hier war alles nicht nur klar, sondern auch im Innersten erfaßt und sicher gestaltet; vor allem aber war die Ausführung mit improvisierter Ornamentik und Variierung vorhanden, ganz so, wie sie Carl Reinecke („Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte") unwiderleglich begründet und unter anderem mit seiner Bearbeitung gerade dieses Larghettos für Klavier allein (erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) praktisch betätigt hat. Im Adur-Konzert hingegen, so leicht und gefällig es hingeworfen ward, herrschte eine ziemlich kalte Sauberkeit vor, die jedoch nicht überall in den Läufern und Trillern gleichmäßig gelang. Bei der Liebenswürdigkeit und Glätte, über die Walther Lampe als Klavierspieler in reichem Maße verfügt, kann ein Mozartsches Höhenwerk natürlich nicht versagen. Aber damit allein ist ein Erschöpfen des musikalischen Gehaltes nicht zu erreichen. Da muß die Ergänzung im Sinne Carl Reineckes hinzutreten, wie er sie an der Hand des ganzen Krönungskonzertes ausführlich erklärt hat. Auf Reineckes Mozart- und Beethoven-Schriften seien vor allem unsere jungen Klavierspieler immer und immer wieder aufmerksam gemacht: durch sie kann das Oberflächentum nicht nur der Auffassung, sondern auch der Ausführung am gründlichsten beseitigt werden. Einer der besten Schüler Carl Reineckes, der in Leipzig einheimische Fritz v. Bose, spielte im sechzehnten Gewandhauskonzert seines Lehrers Klavierkonzert in Fismoll und verfuhr dabei wie Reinecke selbst, d. h. mit kräftigen eigenen Zügen. Reinecke ist natürlich nicht ohne Studium und Gewinn an seinen älteren Zeitgenossen Mendelssohn und Schumann als Komponist vorübergegangen. Seine Sonne jedoch war und blieb Mozart. Freilich war er kein blinder Nachahmer. Seine bedeutendsten Werke, z. B. die Adur-Sinfonie, die Märchendichtungen, das große Männerchorwerk Hakon Jarl (die mir gerade einfallen), zeigen seine eigene Art, die niederdeutsche (wie auch Brahms), in der sich Weltanschauung und Temperament wesentlich anders äußern als bei Mozart. Besonders das Fismoll-Konzert ist ein gutes Beispiel hierfür. Der volkshymnenartige Charakter der Hauptthemen im ersten und letzten Satze forderte und fand eine eigene Anlage; der Klaviersatz ist modern und vielgestaltig, mitbestimmt durch die Fortschritte des Chopinschen Stiles. Ganz auf sich gestellt sowohl in der dichterischen Idee als auch in der instrumentalen Gewandung (konzertierende Instrumente verschiedener Art auf dunklem Streichergrunde) ist das Adagio: eine Elegie von ähnlichem Stimmungszauber wie der ganz anders aufgebaute Edur-Satz in der ersten Sinfonie von Brahms. Prof. Fritz v. Bose und das Gewandhausorchester unter Prof. Arthur Nikisch widmeten dem hier längere Zeit nicht gehörten Werke volle Hingabe und sicherten ihm durchschlagenden Erfolg. Bose folgte dreimaligem Hervorrufe, ohne die dringend verlangte Zugabe zu gewähren. Ebenfalls höchsten Genuß und reinste Freude bereiteten die Thomaner, die unter ihrem geliebten und bewunderten Meister Prof. Dr. Gustav Schreck den 2. Psalm und drei Frühlingslieder von Mendelssohn in der vollendeten Art vortrugen, wie sie bei diesem Musterchore als selbstverständlich hingenommen wird. Den Beschluß des Abends machte trotz zu massenhafter Streicherbesetzung in feinster Ausführung die sogenannte Bärensinfonie (Cdur) Haydns, mit deren Wiederaufnahme Nikisch kürzlich auch in Berlin großen Erfolg gehabt hat.

Nun lernten wir auch den weltbekannten Tenor Leo Slezak kennen und brauchen uns über seine glänzenden Erfolge allerorten nicht mehr zu wundern. Er ist ein Sänger, wie ihn die große Menge haben will und wie ihn zugleich die Musiker mit zwiespältigem Interesse betrachten können. Erstens hat er eine Bombenstimme, die auch den Unmusikalischsten aufhorchen und staunen macht, und zweitens versteht er, abgesehen von den allerhöchsten grellen Tönen, die Stimme künstlerisch zu behandeln. Er wäre ein wirklich großer Sänger, wenn er nicht gar zu aufdringlich Mätzchen machte: zugleich ein Kraftmeier bis zum ffff und ein Süßholzraspler bis pppp morendissimo. An sich sind das brauchbare und gute Eigenschaften, zumal wenn sie mit solch vortrefflicher Technik verbunden sind wie bei Herrn Slezak. Aber schablonisch jedem Liede und jeder Arie aufgepfropft, immer und immer wiederholt, ohne Abstufung in der Steigerung, wirken sie bald wie Unnatur. Geradezu lächerlich ward solche Art in dem unglaublich verzerrten und versüßlichten Vortrage von Loewes „Tom der Reimer". Einige Male besann sich Slezak darauf, daß er auch als Liedersänger das ganze Rüstzeug zum großen Künstler in sich vereinigen kann, wenn er eben nur will. Das geschah in der meisterhaft aufgebauten „Mahnung" von H. Hermann, worin das künstlerisch Wichtige nicht etwa der Fortissimoschluß war, und in H. Wolfs völlig posenlos gegebenem „Tambour", der den zwingenden Eindruck eines Erlebnisses hervorrief. Ein vortrefflicher Begleiter am Klavier war Herr M. Raucheisen, der auch der Geigerin Frl. Schuster-Woldau bei einigen sehr ansprechend, aber nicht schlackenfrei vorgetragenen Stücken beistand.

F. B.

Romantiker aus zwei Jahrhunderten — so hätte ein Untertitel des Programms der VII. Musikalischen Unterhaltung im Hause von Frau Schmidt-Ziegler lauten können. Natürlich wäre das im Hinblick auf Ph. Em. Bachs Bdur-Sonate für zwei Violinen (von Gustav Havemann und seiner natürlich nicht gleichwertigen aber doch kundigen Gemahlin gut vertreten) und Klavier (Georg Zscherneck) nur cum grano salis zu verstehen; auf Robert Schumanns Spanisches Liederspiel, das von dem Gesangsquartett Ilse Helling-Rosenthal, Helene Braune, Hans Lißmann und Wolfgang Rosenthal (am Klavier: Tilla Schmidt-Ziegler) außerordentlich fein vorbereitet worden war, wäre die Bezeichnung natürlich ganz uneingeschränkt und auf R. Straußens Esdur-Sonate für Violine auch schon mit gutem Rechte anzuwenden gewesen. H. Havemann und G. Zscherneck, die sich auch dieses Werkes mit Erfolg angenommen hatten, sind zwar beide keine Erzromantiker der Einfühlung — der Klavierspieler vielleicht noch eher als der Geiger —, aber Ernst, größte Gediegenheit des technischen Rüstzeuges und temperamentvolle Auffassung stempelten auch ihre Leistungen zu schönen künstlerischen Taten.

Télémaque Lambrino hatte sich für sein zweites diesjähriges Konzert ausschließlich Schumannsche Standwerke auf den Zettel gesetzt: die Cdur-Toccata, Papillons, Gmoll-Sonate, Kinderszenen und den Carneval. Über seine pianistischen Tugenden sich hier weiter zu verbreiten, hieße — Lambrino ist ja, wie früher verlautete, nicht griechischer, sondern türkischer Nationalität — sozusagen Halbmonde nach Konstantinopel tragen; er hat sich eben schon längst einen besonderen Platz nicht nur unter den Pianisten Leipzigs, sondern auch auswärts gesichert. Er befestigte ihn neu durch seine durchaus persönliche und doch niemals künstlich erzwungene Auffassung. Wer so wie er immer neue Seiten an jenen allbekannten Klavierwerken zu entdecken weiß — ich erinnere den, der's gehört hat, nur an die vielen feinen Schattierungen in den Papillons und Kinderszenen —, der hat wirklich nicht nur etwas, sondern sehr viel zu sagen und wird auf dem Klavier immer „mitreden" dürfen, ohne daß seine Äußerungen morgen schon der Vergessenheit anheimfallen werden.

Wie jenes Konzert, so war auch der Abend, den Rose M. Brinkmann, Hermann Kögler und Prof. Julius Klengel veranstalteten, zum Besten hilfsbedürftiger Musiker

gedacht. Die größte künstlerische Teilnahme durfte hier für sich in Anspruch nehmen der Komponist Kögler, der eine Cellosonate und vier Intermezzi für Klavier vorlegte, wohl jüngere Früchte seines Schaffens, die in ihrer schönen Erfindung, sinnigen und dabei durchaus vornehmen Ausdrucksweise, ihren gewählten Modulationen und Kadenzierungen eine ansehnliche Begabung bekundeten. Die in Leipzig schon wohlbekannte Sängerin vermittelte eine Reihe Lieder von Brahms und Schumann und wußte ihre gut gebildete Stimme besser an der leichtbeschwingteren Lyrik des zweiten als an der schwerblütigeren des ersten zu erproben. Wäre noch unseres immer hilfsbereiten Cello- und Cellistenmeisters Klengel zu gedenken, der ein Andante und Allegro in Rondoform aus der eigenen Werkstatt mitbrachte und die Sonate des vortrefflich am Klavier wirkenden Kögler mit gleicher Sorgfalt und Liebe spielte wie sein eigenes Stück.

Dr. Max Unger

Linz a. D. Als stimmungsvolles Präludium der Konzertveranstaltungen spielte das Fitzner-Quartett das Schönheit und Anmut atmende Soloquartett von Mozart in mustergültiger Art. Anschließend sang Viktor Heim (Wien) Lieder von Löwe, Schubert und Hugo Wolf mit meisterlicher Atemtechnik und vornehm ruhigem Ton. Alfons Blümel stellte sich als feinempfindender Begleiter vor. In dem Variationensatz aus dem „Kaiserquartett" träfen die Fitzner so recht den Haydn-Stil. Zuletzt Schuberts D moll-Quartett. Ein stimmungstiefes, herzerwärmendes Musizieren. Sämtliche Wiener Künstler stellten sich in den Dienst der Kriegswohltätigkeit. Der Sängerbund Frohsinn gab für gleiche Zwecke ein Konzert, das leider schwachen Besuch aufwies. Als Neuheit wurde Neuhofers „Abschied", für Männerchor mit Orchester, gesungen. Der jüngst verstorbenen Wiener: Heuberger und Kremser wurde mit ihren Werken „Der Tiroler Nachtwache 1810" und „Prinz Eugen" gedacht. Ansonsten gelangten noch unter Herrn August Göllerichs Leitung Chöre von Goepfart, Schubert (23. Psalm), Reiter, Wolf, Becker und Kienzl zum Vortrage, worin sich Männer- und Frauenchor auf gewohnter Hochstufe der Leistung hielten. Leo Slezak machte ein gutes Geschäft. Die Linzer jubelten seinem Singen unermüdlich zu, so daß es neben dem Programm noch ein zweites „zugegebenes" zu hören gab. Es hatte den Anschein, als wäre Slezaks Tenor im Forte voluminöser, im Piano schlanker geworden. Am Flügel waltete Oskar Dachs als gediegener Begleiter. Mit einem Notstandsprogramm wartete der Musikverein auf. Der Besuch war entsprechend flau. Zur unrechten Zeit wurden auch die Mitgliedsbeiträge erhöht. Dafür kommt kein einziger jetztzeitiger Komponist zu Wort. Das Violoncellkonzert in D dur von Haydn spielte Frl. Bockmayer (Wien) mit jungfräulichem Ton. Zum Abschluß der Militärmarsch in H moll von Schubert in der originellen Instrumentierung von Liszt, der besonders im Trio durch zu schleppendes Zeitmaß litt. Im folgenden Konzert brachte Herr Göllerich die erste der sieben Wiener Sinfonien Mozarts (D dur, Köchel Nr. 385) und anderes. Die hier bekannte Geigerin Palma v. Paszthory aus Berlin erntete mit dem Brahmsschen Violinkonzert freundlichen Beifall. Rhythmisch betonte sie manches allzukräftig, wohl nur, um die Orchesterkolonne, die ihr Stiefvater anführte, zu strammerem Mitgehen anzuspornen. Da, aus finanziellen Gründen, für jedes Konzert nur drei Proben möglich sind, konnte man mit den Leistungen zufrieden sein.

Franz Gräflinger

Weimar Für den Konzertwinter 1914/15 war in langen Vorbereitungen, unter Teilnahme der führenden Musiker und der besten musikliebenden Kreise Weimars eine Reorganisation des Konzertlebens (soweit es außerhalb des Hoftheaters steht) in die Wege geleitet: im Sommer 1914 erfolgte die Gründung einer „Gesellschaft der Musikfreunde". Hauptaufgabe dieser Gesellschaft sollte sein, durch Heranziehung bedeutender einheimischer und auswärtiger Kräfte die klassische und zeitgenössische Kammermusik und Lyrik zu pflegen, von Zeit zu Zeit Weimarische und auswärtige Chöre zur Mitwirkung zu gewinnen (in diesem Winter sollte der Berliner Domchor nach Weimar kommen) und nach Möglichkeit durch Einschränkung eines unplanmäßigen Konzertierens einzelner Solisten das Konzertleben einfacher zu gestalten. Es schien, als ob die Lebensfähigkeit der „Gesellschaft der Musikfreunde" durch Schaffung eines Garantiefonds von mehreren tausend Mark gesichert wäre. Mit dem Ausbruch des Krieges wurden diese guten Pläne über den Haufen geworfen. So möge die Zeit nach dem Frieden das jetzt nicht Erreichbare zur Verwirklichung bringen.

Der überaus glückliche Gedanke Hofkapellmeister Raabes, durch einen Mozart-Zyklus in einem Allgemeinbilde das Schaffen des Salzburger Meisters zur Darstellung zu bringen, brachte uns neben seinen hauptsächlichen dramatischen Werken bis jetzt zwei außerordentlich genußreiche Konzerte mit Kammermusik- und Gesangswerken. Die instrumentalen und vokalen Vorträge dieser Konzerte lagen in den bewährten Händen der Mitglieder unseres Hoftheaters. Es folgen noch ein Mozart-Sinfoniekonzert und als Ausklang des Zyklus das Requiem in der Stadtkirche. Die oben erwähnten Kammermusikkonzerte wurden von fesselnden musikgeschichtlichen Vorträgen Peter Raabes eingeleitet.

Zum Besten des Roten Kreuzes veranstaltete das Hoftheater im August 1914 unter Mitwirkung der Herren Strathmann und Haberl ein Orchesterkonzert, im Oktober einen Beethoven-Wagner-Abend mit Frl. Streng als Solistin. Der Höhepunkt dieses Abends war die hinreißende Wiedergabe der Eroica, wie immer eine Prachtleistung Raabes und seiner Musikerschar.

Geheimer Hofrat Professor Willy Burmester gab im September im Hoftheater ein Konzert zum Besten des Roten Kreuzes unter Mitwirkung der Hofkapelle. Die solistischen Hauptwerke des Abends waren Bachs E dur-Konzert und das Mendelssohnsche Violinkonzert, mit denen der Künstler, wie gewöhnlich, glänzenden Erfolg erntete. Im Dezember vereinigten sich die Männerchöre Weimars zu einem Wohltätigkeitskonzert im Hoftheater unter der bewährten und anfeuernden Leitung des Großh. Chordirektors Hermann Saal. Bekannte und in Sängerkreisen längst beliebte Männerchorlieder bildeten den Hauptteil des Programms. Die Mitwirkung des Kammersängers Strathmann gab der Veranstaltung besonderen Glanz. Ein Konzert, das starke und ungewöhnlich hohe Eindrücke hinterließ, war der unter dem Protektorat der Großherzogin für das Rote Kreuz veranstaltete Klavierabend von Bruno Hinze-Reinhold, dem ersten Klavierlehrer der Großh. Musikschule. Wie Hinze-Reinhold bei Mozart, Schubert, Schumann, Chopin und Liszt in strengstem Erfassen des Stils, klarster Herausarbeitung aller Polyphonie und unfehlbarer technischer Herrschaft den geistigen Inhalt der Werke ausschöpft, das ist in höchstem Grade erquickend. Der Künstler wurde von seiner Gattin reizvoll unterstützt, mit ihr spielte er die 4händigen Originalwerke: die Brahmsschen Variationen auf ein Schumann-Thema und die anmutsvolle F moll-Fantasie von Schubert. Wie sich hier das 4händige Spiel geläutert und aus einem einzigen Willen heraus offenbart, darf man es sich auch im Konzertsaal gefallen lassen. Einen zweiten Klavierabend hörten wir von Frau Marie Smith, einer ehemaligen Schülerin von Leschetitzky. Mit Schwung und glänzender Technik spielte Frau Smith namentlich das F moll-Konzert von Chopin und errang sich mit ihm einen bedeutenden Erfolg. Der vortreffliche einheimische Künstler Hermann Keller (Stadtorganist und Lehrer an der Großh. Musikschule) erfreute durch eine musikalische Andacht mit Orgelwerken und Chorälen von Bach, einer „Weihnachtsmusik", in der er die F dur-Toccata von Bach und mit dem Schülerorchester der Musikschule das F dur-Konzert von Händel spielte, und einem geistlichen Konzert am Totensonntag, in dem wir in sorgfältiger Vorbereitung und eindrucksvoller Ausführung u. a. den 94. Psalm für Orgel von Julius Reubke, den Elegischen Gesang für 4 Singstimmen (von den Damen Gertrud Brasch, Alice Keller, Anna Stahl und Hertha Holtz gesungen) und Streichquartett von Beethoven und den Begräbnisgesang von Brahms hörten. In Julius Reubke,

dem einstigen Schüler und Freunde Liszts, diesem so früh Dahingeschiedenen, haben wir unstreitig ein hochbedeutendes Talent noch vor seiner Entwicklung verloren. Der 94. Psalm für Orgel — eine Art sinfonischer Dichtung — zeigt eine solche Kühnheit, Wahrhaftigkeit der Erfindung und sichere Gestaltungskunst, daß wir von diesem Werk in der bewundernswerten Wiedergabe Hermann Kellers vom ersten bis zum letzten Augenblick in Bann gehalten wurden. Die Mitwirkung zweier auswärtiger Solisten in diesem Konzert, der Geigerinnen Tula und Maria Reemy (aus Berlin), konnte freudig begrüßt werden. Wir kennen sie aus früheren Konzerten. Ihr technisches Können entspricht höchsten Anforderungen, aber noch mehr will besagen, daß sie aus grundmusikalischer Begabung heraus zu gestalten wissen. Es wäre ihnen zu wünschen, daß ihnen der Weg in die großen Konzertsäle nicht länger verschlossen bliebe.

Von den drei öffentlichen Konzerten der Großh. Musikschule zum Besten der Musiker-Hilfskassen sind namentlich zwei zu erwähnen, in denen der Dresdner Klaviermeister Bertrand Roth uns durch seine abgeklärte Kunst mit drei Beethoven-Sonaten entzückte und Lehrer der Musikschule in feinster Einzelausarbeitung und zündendem Zusammenspiel das so selten gehörte Sextett Beethovens spielten.

Von den Künstlerkonzerten der Konzertdirektion Buchmann haben bis Mitte Januar sechs Solistenabende stattgefunden mit der vorzüglichen Bläservereinigung unseres Hoftheaters, Kammersänger Strathmann, Hertha Dehmlow (Berlin), Paul Schmedes (Berlin), Télémaque Lambrino (Leipzig), Kammersängerin Selma vom Scheidt (Jena) und Hermine d'Albert (Berlin). Alle Abende hinterließen große künstlerische Eindrücke. Bei Hertha Dehmlow, Paul Schmedes, Télémaque Lambrino und Hermine d'Albert steht man unter dem Bann ausgeprägter, nachschöpferischer Persönlichkeiten. Es ist ein Verdienst der Konzertdirektion Buchmann, deren Kunst den Weimaranern vermittelt zu haben. Doch ist auch Selma vom Scheidt eine sympathische, mit reichem Können ausgestattete Künstlererscheinung, der Weimar schon seit Jahren unvergeßlichen Genuß verdankt. Möge sie oft wiederkommen! Waldemar v. Baußnern

Noten am Rande

Die musikalischen Barbaren. Ein geradezu unübertreffliches Musterbeispiel der in der französischen Presse tagtäglich betriebenen maßlosen Verhetzung leistet sich im „Temps" vom 14. Januar der Schriftsteller Pierre Mille. Er schildert die Eindrücke eines Bürgers von Lille beim Einmarsch der deutschen Truppen und läßt seinen Gewährsmann sagen: „Nun wohl, ich wußte, daß diese Leute mit Verbrechen bedeckt waren, ich wußte, daß es die Mörder in Belgien und in Orchies waren, aber ich konnte nicht umhin, sie zu bewundern. Es war so schön! Sie marschierten in ihrem Paradeschritt, der lächerlich ist; ihre Uniformen, Farbe reseda, waren voll Flecken, unsauber! Aber das verlor sich alles in ihrem Gesang. Ernste Gesänge, dreistimmig, fast religiös. Nicht eine Stimme, die falsch tönte; das war Musik, wahre Musik, volkstümlich, aber nicht gemein, einfach und doch durchgeistigt. In diesem Augenblick, kann ich Sie versichern, war ich am unglücklichsten. Ich dachte: wir werden siegen, ich bin dessen gewiß. Man wird sie von hier verjagen, man wird ihnen einen Frieden auferlegen, der sie für immer außerstand setzen wird, zu schaden. Aber wir werden das niemals haben. Können Sie mir erklären, woher das kommt, daß es unmöglich scheint, daß der Sinn für wahre und volkstümliche Musik in Frankreich durchdringe?" — Was aber weiß Herr Mille darauf zu antworten? Man höre und staune: „Nun, es ist möglich, wenn man alles gut überlegt, daß die Völker, die auf einem gewissen Grad der Zivilisation angelangt sind, die Musik nicht mehr empfinden: Man braucht, um dafür das aufrichtige und gesunde Gefühl zu erhalten, einen gewissen Grad von Barbarismus. Das könnte erklären, warum die Engländer schon länger als wir selbst dieses Gefühl und diesen Geschmack verloren haben, und warum ihn die Deutschen noch haben. So wäre es, um die Musik zu lieben, unentbehrlich, wild genug geblieben zu sein, um mit Herzensfröhlichkeit kleine Kinder ermorden zu können. Hier ist Stoff zur Überlegung". — Ist das nicht zynisch? bemerkt der „Basler Anzeiger" zu dieser französischen Geistesblüte. Bei uns denkt man darüber anders, bei uns würde man vielleicht sagen: Wo man singt, da laß dich ruhig nieder, böse Menschen haben keine Lieder. Statt dessen vergiftet eine gewisse Presse mit derartigen wenig geistreichen Bemerkungen die Seele ihres Volkes.

Die Verleger und die Tonsetzer. In dem großen Prozeß über die Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte, die eine bedeutende Gruppe von deutschen Verlegern und Komponisten (Bote & Bock und Genossen) mit der Genossenschaft deutscher Tonsetzer führt, hat jetzt das preußische Kammergericht als zweite Instanz wiederum zuungunsten der Genossenschaft entschieden, deren Klage in allen Punkten kostenpflichtig abgewiesen wurde. Da das Reichsgericht bei einer etwaigen Revision des Urteils an die sachlichen Feststellungen der Vorinstanz gebunden ist, dürfte auch eine Reichsgerichtsentscheidung die Lage der Dinge kaum ändern können. Jedenfalls ist das Kammergerichtsurteil vorläufig vollstreckbar, so daß infolgedessen die beklagte Gruppe von Komponisten und Verlegern, die namhafte Künstler und Firmen umfaßt, die Möglichkeit gewänne, inzwischen ihre sämtlichen Aufführungsrechte unabhängig von der Genossenschaft und deren Geschäftsprinzipien auf eigene Faust zu verwerten. Ob, wann und in welcher Weise dies geschieht, darüber ist noch keine bestimmte Entscheidung gefallen.

Kreuz und Quer

Berlin. Kapellmeister C. M. Artz wird Philipp Rüfers 70. Geburtstag dadurch feiern, daß er in seinem dritten heurigen Orchesterkonzerte dessen F dur-Sinfonie aufführt. Auch die hier fast verschollene Lenorensinfonie von Raff soll bei der Gelegenheit zu neuem Leben erweckt werden.

— Kapellmeister Felix Flemming, der bereits vier Jahre erfolgreich am Theater des Westens tätig war und im letzten Jahre als Vertreter Prof. Windersteins am Großherzoglichen Kurorchester in Bad Nauheim wirkte, ist für Monat Februar als erster Kapellmeister an das Palasttheater am Zoologischen Garten in Berlin (Leitung: Otto Reutter) verpflichtet worden und hat dort bereits die Uraufführung einer neuen Operette von Otto Reutter geleitet.

Budapest. Zum Direktor der Kgl. Ungarischen Oper wurde der Musikschriftsteller und Komponist Aurel Kern ernannt.

Mannheim. Kapellmeister Bodanzky vom hiesigen Hof- und Nationaltheater wurde als Nachfolger von Alfred Hertz der Metropolitanoper in New York verpflichtet.

New York. Der alte Verlag G. Schirmer hat eine neue Musikzeitung „The Musical Quarterly" begründet. Sie soll eine Revue internationaler und populär-musikwissenschaftlicher Art, mit vorwiegend größeren Aufsätzen sein, die aber in englischer Sprache verfaßt sein müssen. Schriftleiter ist O. G. Sonneck, Direktor der musikalischen Abteilung der Kongreßbibliothek in Washington, ein Deutsch-Amerikaner, der in der Heimat seiner Vorfahren Musik studiert hat.

Tilsit. Die hiesigen Blätter berichten sehr ausführlich und außerordentlich anerkennend über das vom Kgl. Musikdirektor Wilhelm Wolff am 18. Januar — am Tage vorher hatten die Kanonen gedonnert — veranstaltete Kirchenkonzert. Aus Vortragsordnung (hauptsächlich Bach und Beethoven) und Ausführung war zu ersehen, was Tatkraft und liebevolle Geduld trotz unmittelbarer Nähe des Feindes erreichen können. Das Konzert mußte an Kaisers Geburtstag wiederholt werden.

Wien. Mit dem 1. Februar wurden die Eintrittspreise der Hofbühnen, die nach Ausbruch des Krieges bedeutend herabgesetzt waren, wieder erhöht. Als Grund wird die nunmehrige Erhöhung der Künstlergagen auf drei Viertel des Normalstandes angegeben. Sie waren auf die Hälfte reduziert gewesen.

Würzburg. Im hiesigen Stadttheater wurde „Ludwig der Springer" von Adolf Sandberger gegeben.

Neue Chorwerke

F. Lubrich sr., Op. 102: Heil, Kaiser, Dir! (neue deutsche Nationalhymne) für Männerchor, Blasorchester und Pauken (auch für 1 Singstimme m. Klavier), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1915.

Der Komponist hat die schwungvolle Kaiserhymne von Karl Pätzold, die von tiefer Verehrung für unsern Kaiser zeugt, in einer Weise vertont, die ihm und seinem Können zur vollen Ehre gereicht. Es ist eine leicht zugänglich gefaßte, abseits jeder Trivialität stehende Komposition, die jedes Deutschen Brust erfüllen muß und sicher Anspruch darauf machen darf, als neue deutsche Kaiserhymne zu gelten. Wir, die wir uns bisher für unser deutsches Nationallied einer allerdings nicht zu unterschätzenden markigen, aber britischen Melodie bedienten, empfangen in Lubrichs Op. 102 eine deutsche, uns bisher fehlende Nationalweise. Prof. Emil Krause

Werke aus dem Verlag Steingräber

J. Berghout: Suite für Streichorchester, Op. 52 (Part. 2 M.).

Obwohl nicht eigentlich leicht auszuführen, stellt diese Suite doch keine hohen Ansprüche an die Ausführenden, sie ist deswegen ein geeigneter Stoff für Orchester mittlerer Leistungsfähigkeit. Es geht etwas Stilles, Weiches durch das fünfsätzige Stück, etwas, was ihr, trotzdem das Gegensätzliche nicht ganz fehlt, seinen Grundzug und Charakter gibt. Die Größenmaße nicht nur der einzelnen Sätze, sondern auch der Themen sind knapp bemessen, man hat aber seine Freude an der schlichten Art, in der alles gesagt wird. Solche Stücke dienen den Spielern zur Übung, zur Ermunterung und zur geistigen Vorbereitung auf Werke höheren Stils.

C. Caemmerer: Gavotte für drei Violinen (Op. 15, 1,20 M.); Berceuse für Cello und Klavier (Op. 16, 1,20 M.); Tarantelle für Cello und Klavier (Op. 17, 1,60 M.); Legende für Cello und Klavier (Op. 18, 1,60 M.).

Vorgenannte Stücke empfehlen sich dem Cellisten, welcher auf der Suche nach originalen Kompositionen ist. Wir möchten dem Werk 16 den Vorzug geben, glauben aber, daß auch die Tarantelle sich leicht Freunde erwerben wird. Wenn an der Legende und ebenso an der Gavotte für drei Violinen etwas Geschlechtsloses, zugleich etwas, was ich den musikalischen Kanzleistil nennen möchte, zu erkennen ist, so ist damit auf einen Fehler hingedeutet, den man bei Komponisten, die sich der Leichtigkeit im Arbeiten erfreuen, oft finden kann. Mehr Phantasie und mehr Charakter! möchte man den Tonsetzern zurufen. Nicht alles, was einwandfrei ist, ist zugleich auch gut oder gar schön, aber nur das Beste sollte durch die Presse gehen.

Erwin Lendvai: 4 Stücke für Violoncell, Op. 3 (in Form einer Suite), Preis je 1 M.

Die Verbindung von altertümelndem Stil mit ganz modernen Hilfsmitteln des Komponisten, namentlich solchen harmonischer Natur, hat hier recht erfreuliche Ergebnisse gehabt. Freilich ist zugleich ein Mittelding zwischen Hausmusik und Salonmusik entstanden und man wünschte den Stücken mehr innere Ruhe und Gleichgewicht. Aber wir leben in einer Zeit der Unrast, und das Beschauliche, Ruhige in der Tonkunst ist zur Seltenheit geworden. Lendvai hat immerhin Erfindung, ebenso hat er Geschmack, zwei Eigenschaften, die sein Op. 3 in nicht zu unterschätzender Weise von der Masse jährlich auf den Markt geworfener Stücke unterscheiden.

Alexander Eisenmann, Stuttgart

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 7

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 18. Febr. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zwei musikwissenschaftliche Einführungen

I

Es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, daß eine Einleitung oder Einführung in irgendein schwierigeres Gebiet menschlichen Wissens und Forschens eine leichte Aufgabe sei. Sie ist im Gegenteil ungemein schwierig. Sie verlangt von ihrem Verfasser dreierlei Fähigkeiten, die nicht allzu oft in einem Kopf vereinigt sind. Einmal, natürlich, die Herrschaft über den Stoff, welcher dem Leser nahegebracht werden soll. Damit aber ist es nicht genug, wie so viele meinen, indem sie glauben, das glücklich Errungene weiterzugeben, sei keine Kunst. Es ist eine Kunst. Außer Kenntnissen braucht ein „Führer", ein „Einführer" eine ungewöhnliche darstellerische Fähigkeit. Das heißt nicht, er müsse eine langweilige Sache durch spaßige Ausdrücke und unzugehörige Ausflüge und Geistesblitze „interessant" zu machen verstehen; es heißt vor allem: anschaulich schreiben können und den Stoff so durchdenken, daß er sich dem Ungelehrten von der zugänglichen Seite zeigt. Und dazu gehört endlich die Gabe, sich innerlich in den „Ungelehrten" hineinzuversetzen, Fragen so stellen zu können, wie sie der Laie dem Fachmann vorlegt, wenn dieser ihm seine Zeit widmet, und Antworten so zu fassen, daß sie nicht an wissenschaftliche, sondern an laienhafte Begriffe und Erfahrungen anknüpfen. Und trotzdem soll natürlich der Einführende — und gerade er, da er mit Anfängern rechnet — nirgends über das wissenschaftlich Erweisliche lange hinaus ins Gebiet der Phantasie oder Metaphysik oder Hypothesenspielerei schweifen. Kurz, der Aufgaben sind viele, welche die „Einführung" als ein besonders schwieriges Gebiet wissenschaftlicher Arbeit erscheinen lassen.

Unter diesen Gesichtspunkten erscheint mir Olga Stieglitzens „Einführung in die Musikästhetik",[1]) rund herausgesagt, völlig verfehlt. Gleich das erste Kapitel macht durch die Überschrift stutzen: „Begriff und Wesen der modernen Ästhetik". Wie, fragt man sich, verlangt die Darstellung dieses Stoffes für Nichtfachgelehrte — für solche ist das Buch ausdrücklich bestimmt! — nicht allein schon ein Buch? Begriff und Wesen der modernen Ästhetik, also die Behandlung dessen, was E. Meumann nicht ungeschickt, aber immerhin doch noch ungenügend in einen Band „Wissenschaft und Bildung" drängte, auf wenigen Seiten? Das dünkt unmöglich. Und ist es denn nötig? Warum geht die Verfasserin statt auf die Musikästhetik denn auf die allgemeine Ästhetik los? Das mag philosophisches Gebot sein, nicht ungeprüfte Methoden und Begriffe zu verwenden und darum erst allgemeinere Klärung herbeizuführen; aber pädagogisches, didaktisches Gebot ist es nicht. Im Gegenteil, das Allgemeinere zu fassen, wird dem Ungeübten schwerer sein, als sich über unmittelbare Erfahrungen zu klären, wenn ihm bei dem ungewohnten Geschäft sachte Hilfe wird. Aber ihm fix und fertig die letzten und äußersten Abstraktionen vorlegen — das heißt ihn mit großer Wahrscheinlichkeit zum Nachschwatzen, nicht an die Sache selbst führen. Mit Wahrscheinlichkeit, sage ich, denn es kommt natürlich auf das Wie auch noch einiges an. Folgen wir aber der Verfasserin. Ich setze ihre ersten Sätze hierher:

„Was den Menschen von allen übrigen Lebewesen unterscheidet, ist nicht zweckbestimmtes Handeln — das kommt in gewissem Grade schon den höheren Tieren zu —, sondern das Vermögen, sich über sich selbst und seine Umwelt zu denkender Betrachtung zu erheben. Hierdurch schuf er sich eine Sprache, wurde er nicht nur Herr der Erde, sondern auch Schöpfer und Begründer von Reichen, deren Grenzen mit denen der Natur nicht zusammenfallen, sich vielmehr in unsichtbare Regionen hinein erstrecken. Religion, Wissenschaft, Kunst sind die Gebiete, in denen menschliche Eigenart ihren vollkommensten Ausdruck gefunden hat. In der Religion verhält sich der Mensch fühlend, in der Wissenschaft erkennend, in der Kunst anschauend.

Wissenschaft und Kunst sind nicht denkbar ohne Erfahrung, ohne beständigen lebendigen Kontakt mit der Außenwelt. Ein Etwas aber ist darin enthalten, das nicht von außen, sondern von innen herstammt. Wir nennen es Ideen.

Ideen geben dem Denker und Forscher Ziel und Methode an die Hand; sie sind die eigentlichen Pfadfinder theoretischer wie angewandter Wissenschaft. Ideen sind es, die der Künstler, aus seinem Innern schöpfend, nach außen wendet und in seinen Werken zu sinnfälliger Erscheinung bringt.

Wissenschaft erklärt, Kunst veranschaulicht. Darauf beruht die Verschiedenheit beider. Die Wirksamkeit der Ideen, das eigentlich Produktive in beiden Formen der Geistesbetätigung, stellt ein Band der Verknüpfung dar.

[1]) Verlag Cotta, Stuttgart. 171 S.

Sobald eine Wissenschaft eine gewisse Höhe erreicht hat, strebt sie auf die eine oder andere Weise zum Künstlerischen hinüber. In ihrem Aufbau gibt sich Symmetrie zu erkennen, hie und da benutzt sie die Kunst zur Veranschaulichung ihrer Darlegungen. Jede Wissenschaft führt ferner der Sprache neue Begriffe und Bezeichnungen zu, vermehrt also den Wortschatz, was auch der schönen Literatur und Dichtung zugute kommt. Anderseits enthält jede über die primitivsten Anfänge hinausgewachsene Kunst zahlreiche intellektuelle Bestandteile. Kein Meisterwerk der Kunst kommt der Form wie dem Gehalte nach ohne beziehentliches Denken zustande. Die Offenbarungen künstlerischer Genies sind stets von strengster Logik, äußerer wie innerer Folgerichtigkeit.

Ein Sondergebiet ist vorhanden, in dem Wissenschaft und Kunst im engsten Beziehungsverhältnis zueinander stehen. Das ist die Ästhetik, die wissenschaftliche oder, genauer gesagt, die philosophische Betrachtung der Kunst."

Indem ich dies alles abermals überlese, ist es mir, als sähe ich so ziemlich alles, was wissenschaftliche Arbeit in den letzten Jahrzehnten erbracht hat, hier mit gelassener Hand beiseite geschoben und das erbauliche Geschwätze vorfechnerischer Leute klatschend in seine Rechte eingesetzt. Es ist nicht zuviel gesagt: soviel Sätze, soviel Schiefheiten, Plattheiten, Halbheiten, Falschheiten. Ich gehe der Verfasserin kurz nach: Was den Menschen vom Tier unterscheidet, ist nicht allein das von der Verfasserin genannte „Vermögen", sondern daneben noch vieles andere, etwa die Hordenbildung, die Fühlart usw. (warum wird aber überhaupt die überflüssige Scheidung Tier — Mensch an den Beginn der Ästhetik verlegt?). Daß sich der Mensch „hierdurch", d. h. durch das Vermögen denkender Betrachtung, eine Sprache „schuf", ist eine von wissenschaftlicher Denkweise nicht angekränkelte Behauptung — die Wissenschaft weiß über die Entstehung der Sprache weniger und mehr, daß sie aber vor jener Fähigkeit vorhanden war, ist mindestens wahrscheinlich. Daß Religion, Wissenschaft und Kunst den vollkommensten Ausdruck menschlicher Eigenart bilden, ist eine Privatmeinung von Frl. Stieglitz; andere werden den Staat, andere die praktische Kultur mit hinzunehmen. Irrig ist es aber, den Menschen sich in der Religion fühlend, in der Wissenschaft erkennend, in der Kunst anschauend verhalten zu lassen. Ein Schüler schon weiß, daß man sich in der Kunst nicht nur anschauend, sondern ebenfalls fühlend verhält, und in der Religion ebenso „anschauend" wie in der Kunst, in der Wissenschaft keineswegs allein erkennend, sondern wiederum auch anschauend usw. Ich bringe nur ein Beispiel: der tanzende Wilde — verhält er sich in seiner Kunst anschauend? Im Ernst glaube ich, die Verfasserin meint es gar nicht so, wie sie es niederschrieb, sie „weiß" natürlich, daß Religion und Fühlen zweierlei sind. Es gefiel ihr wohl nur, große Worte in der Einleitung stehen zu haben. Damit ist aber die Achtung vor dem Leser verletzt, und den Anspruch, wissenschaftlich ernst genommen zu werden, kann solcherlei Phrasengemisch nicht erheben. Fragwürdig wie das Angeführte ist die Behauptung, daß Ideen die „Methode" des Forschers bestimmten, fragwürdig die kindliche Unterscheidung „Wissenschaft erklärt, Kunst veranschaulicht" (was „erklärt" denn ein geschichtliches Werk über Cäsars Feldzüge, was „veranschaulicht" denn ein Ornament? eine Kanne? ein Architekturwerk?), mehr als fragwürdig sind die darauf aufbauenden Folgesätze bis zu dem ganz in der Luft hängenden Satz von der „strengsten Logik" der „Offenbarungen künstlerischer Genies". Dr. Stieglitz käme in die peinlichste Verlegenheit, hieße man sie irgendeine ernstzunehmende „Logik" im „Faust", in „Hamlet", in Mörikes „Um Mitternacht", in Rodins' Plastik, in Aristophanes, in Schumanns Kleinkunst oder in einem persischen Teppich nachweisen. Und wenn sie nun auch noch nichtssagende Worte wie „intellektueller Bestandteil", undeutsche Bildungen wie „beziehentliches Denken" und Denkfehler von der Art des letzten angeführten Satzes[1]) vermeiden müßte, sie würde Jahre brauchen, um nur die erste Seite ihres Buches zu rechtfertigen! Aus den folgenden Seiten des ersten Kapitels greife ich ein paar Sätze heraus (S. 3): „Wenn wir nach der Art und Weise, wie jemand sich bewegt, grüßt, das Glas zum Munde führt, beurteilen, welcher Gesellschaftsklasse er angehört, so legen wir einen ästhetischen Maßstab an" — holla, wenn wir schon so oberflächlich sind, nach solchen Merkmalen die Frage zu beurteilen — eine Ministersfrau kann äußerst plump und ein Straßenkehrersweib sehr zierlich und graziös sein, Fräulein Stieglitz! — so legen wir jedenfalls den Maßstab sozialer Erfahrung, nie den ästhetischen an. Der würde uns ein ästhetisches Urteil, nicht ein soziologisches begründen helfen. Ästhetische Vorzüge und soziale Stellung ist aber so sehr zweierlei wie etwa Logik und Geschwätz. S. 5: „Alle Gegenstände der Kunst, die sich uns darbieten, wenden sich an unser Auge oder Ohr, erscheinen als Sichtbares oder Hörbares (schon dies ist anfechtbar. D. V.). Was wir von ihnen wahrnehmen, sind Formen, Farben, Bewegungen, Rhythmen, Töne". Ich möchte wohl wissen, welche „Formen" wir nur durch Auge und Ohr wahrnehmen. Der nächste Satz lautet: „Aus der Physiologie wissen wir, daß es sich dabei um Empfindungen handelt, die in uns zustande kommen. Weder Ton noch Farbe oder sichtbare Form sind etwas außerhalb eines Auges oder Ohres". Mit der letzten Behauptung löst die Verfasserin im Vorübergehen eine Frage, welche die Philosophie Jahrhunderte hindurch beschäftigt hat. Was aber sind „sichtbare Formen"? Ich meine, daß wir Formen — zunächst darunter mathematische Gebilde verstanden — als solche apperzipieren, hat nichts mit Physiologie zu tun, sondern ist Ergebnis der Abstraktion, des Denkens. Die Physiologie handelt von Empfindungen, aber nicht Formen werden empfunden, sondern Reize. Auch hier gleitet die Verfasserin leichten Sinnes über die Tiefe. Und wenn sie später sagt (S. 7): „Genau genommen, ist es ja auch nicht das Ding selbst (sc. ein Stück Natur oder Kunst), das mir gefällt, sondern seine Form", so wäre ihr zu raten, es noch viel „genauer" zu nehmen und ihr Gefallen doch nicht an etwas zu verschenken, was vielleicht gar nicht da ist. Sie erläutert den Satz nämlich damit: ein Holzhändler denke im Walde an dessen Nutzwert, ein Jäger an das darin lebende Wild, ein von Hitze Ermatteter an seine Kühle, ein Vierter aber habe interesseloses Wohlgefallen, indem er die Bäume betrachte, sich an ihrem Wuchs erfreue, an der Farbe des Laubwerks

---

[1]) Was ist denn daran „genauer" gesagt, wenn man die Ästhetik lieber eine „philosophische" als eine „wissenschaftliche" Betrachtung der Kunst nennt? Nichts! Eine wissenschaftliche Kunstbetrachtung wird im Gegenteil noch eher Ästhetik bilden als eine philosophische, da diese leicht vom Gegenstand abführt.

und den Lichtern, die dazwischen spielen, am Duft, am Gesang der Vögel usw. Und dieser Vierte ist also offenbar der Mann mit der Lust an „Formen". Es fragt sich nun, ob die Farbe „Form" ist oder das Licht oder der Duft oder der Gesang! Ich meine, es fragt nicht mehr, sondern der vollkommene Widersinn dieses Spiels mit ungeklärten Worten wird hier schon jedem klar.

Das erste Kapitel hat 15 Seiten, und wie man sich denken kann, handelt es nicht von dem, was in der Überschrift genannt ist. Von einigen Begriffen neuerer Ästhetik wird Unzulängliches mitgeteilt, von ihrem Wesen — das in wissenschaftlicher Arbeit besteht — nichts. Statt dessen allerlei Redereien, wie sie hier beleuchtet wurden. Man brauchte das Buch auch in diesem Fachblatt keines Wortes zu würdigen, wenn nicht der Eindruck bestünde, als ließe die wissenschaftliche Welt jetzt schon allzu duldsam Bücherware gelten, worin alle mühsamen Errungenschaften ganzer Denkergenerationen mißachtet werden, ganz davon abgesehen, daß solche „Einführung" nur heillose Wirrnis in unkritischen Köpfen anrichten kann. Caveant consules!

Auch rein sachlich unzutreffende Stellen finden sich so: daß „das Symmetrische in der natürlichen Welt nicht vorhanden sei (Kap. 2 S. 16/17, als ob es keine Schmetterlinge gäbe), daß Bären und Löwen sich taktmäßig bewegen (was mindestens bestritten ist). Auf S. 31 im dritten Kapitel liest man: „Einen Gegenstand ästhetisch betrachten, heißt ihn werten auf Grund von Gefühls- und Geschmacksurteilen, zu denen unsere Sinne und unser Verstand uns die Data liefern". Diese Art von Liefersystem in der Deutung psychischer Vorgänge war vielleicht im 18. Jahrhundert möglich, aber schon damals unterschied logischer Sinn zwischen ästhetischer Betrachtung einerseits und Wertung anderseits, ohne beide naiv gleichzusetzen. S. 34 liest man: „Je nachdem wir uns durch einen Eindruck körperlich oder geistig gefördert oder gehemmt sehen, entsteht das Gefühl von Lust oder Unlust" — ich wäre gespannt, das Wesen der „körperlichen oder geistigen Förderung" kennen zu lernen, welche mit der Betrachtung eines roten Stoffes, mit dem Anhören eines Dreiklangs verbunden ist! In Wahrheit hat dieses biologische Moment gar nichts hiermit zu tun, jedermann kennt Eindrücke von hohem Lustgefühlwert, welche nicht förderlich, sondern schädlich sind.

Ebenso verhält es sich mit dem Satz: „Steigen der Tonhöhe (sc. in der Melodie) wird als Vermehrung der Lebensbetätigung, Fallen als Verminderung empfunden". Mindestens ist dies nicht allgemein; sofern man überhaupt den verwaschenen Ausdruck „Verminderung der Lebensbetätigung" annimmt, etwa im Sinne von Abspannung, — findet man sie in der Melodie „Vom Himmel hoch da komm ich her", in dem gewaltigen Vertragsmotiv des „Ringes"? Auf S. 70 sagt die Verfasserin: „Das Kennzeichen des schönen Kunstwerks ist, daß es störungsfreien Genuß bietet. Hiernach könnte man für Kompositionen, die der Kategorie des Schönen beizuzählen wären, etwa folgende Merkmale angeben, positiv: Klangreinheit, leichte Übersichtlichkeit der Form, Vornehmheit und Adel in Melodie und Harmonie, negativ: Abwesenheit scharfer Dissonanzen oder Kakophonien, Vermeidung allzu starker dynamischer Effekte, keine schroffen unvermittelten Kontraste". Ich meine, man hat eigentlich ein Recht, im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts Damensalonworte wie „Adel der Harmonie" und nichtssagende Bezeichnungen wie „Vornehmheit" nicht mehr in Kauf nehmen zu müssen. Und von diesem Schönen, das dem Langweiligen, Gleichgültigen, Gehaltlosen, Kindlichen so nahe verwandt ist wie ein Ei einem Oval, meint Fräulein Stieglitz: „es stellt jedenfalls das Maximum ästhetischer Lust dar". Menschen von kräftiger Empfindung danken wohl für dieses Maximum. Aber hat man diesen ganzen Phrasenwust erst gelesen, so stimmt man wohl dem Satz der Verfasserin zu: „Die Kunstphilosophie war aber bisher reicher an schönen Reden und vagen Behauptungen als an positiven, beweiskräftig gestützten Ergebnissen". Ich glaube kaum, daß man so leicht aus den letzten zwanzig Jahren fünf Bücher findet, die so von „schönen Reden und vagen Behauptungen" strotzen wie diese Musikästhetik.

Ich muß darauf verzichten, eine weitere Auswahl von Fehlgriffen aus diesem Werk wiederzugeben. Es muß aber noch bemerkt werden, daß es nicht nur inhaltlich durchaus anfechtbar, sondern daß es auch keine „Einführung" ist. Eine solche hat vor allem begriffliche Klärung zu geben, während die Verfasserin alle Hauptbegriffe einfach ohne viel Aufenthalt verwendet (Form, Stil), wie man sie im Konzertgespräch braucht. Eine irgendwie zweckdienliche Einteilung des Stoffes ist nicht erkennbar, statt einer Einführung gibt die Verfasserin tatsächlich eine verkleinerte Systematik: über ungefähr alle Probleme etwas, über kaum eines genug. Von einem Anknüpfen an bekannte Vorstellungen ist keine Rede — schon die Einleitung ist didaktisch ein Mißgriff, da sie den Ungeübten mit schwierigen und ungewohnten Gedankengängen überlädt; von „Abhandlung" der Hauptprobleme gewahrt man auch nichts, statt dessen viel nutzloses Häufen von Wissensstoff (so über die audition colorée, über das Erhabene, über Tonartgefühle und -assoziationen usw.). Auch technisch läßt sich nach alledem kaum ein Buch denken, das seinen Zweck weniger erfüllte als dieses.

II

Von ganz anderer Art ist Karl L. Schaefers „Einführung in die Musikwissenschaft", welche bei Breitkopf & Härtel kürzlich herauskam (165 S., geb. 4,50 M.). Der verdiente Mitarbeiter Stumpfs und Bearbeiter des Preyerschen Kinderbuches behandelt Stoffe, für welche Dr. Stieglitz etwa 8 bis 10 Seiten übrig hatte, ohne auf diesen auch nur die Probleme klarzustellen. Die Art, wie Prof. Schaefer sie behandelt, ist von musterhafter Sachlichkeit und zeugt von pädagogischer Erfahrung (z. B. ist die Verwendung des allbekannten Pendels zur ersten Erklärung der Schwingung recht geschickt). Der Stoff ist in 42 Lektionen aufgeteilt; nacheinander werden die akustische Wellenlehre, Reflexion, Interferenz, Graphik, das Stehen der Schallwellen, dann die Akustik der Resonanz und der einzelnen Instrumente, die Konstruktion des Kehlkopfes und Ohres behandelt. Nur ungefähr 35 Seiten entfallen auf die mehr psychologische Behandlung der Hörgrenzen, Ton- und Klangfarben, Schwebungen, Kombinationstöne, auf Erläuterung von Konsonanz und Dissonanz und Diatonik (im Sinne von Stumpf) und endlich der Temperierung.

Stofflich ist das Werk also knapp gehalten; Erscheinungen wie Rhythmus, individuelle Gehörbegabung und manche andre sind nicht erwähnt. Dafür ist das Gegebene, soweit ich sehe, ganz außerordentlich leichtfaßlich und durchsichtig dargestellt. Es dürfte nicht gelingen,

nachdem dieser Stoff nun schon mehrmals eingehend behandelt worden ist, ihm für die Didaktik neue Seiten abzugewinnen. Dies ist der wichtige Unterschied eines solchen Buches von einer Einführung in die Musikästhetik. Der Stoff liegt hier klar, die Probleme sind im wesentlichen gestellt, während die Hauptaufgabe auf jenem anderen Gebiete wäre, die Probleme reinlich aufzustellen und einleuchtende Methoden der Behandlung zu finden. Mit Recht bemerkt Prof. Schaefer, daß der von ihm behandelte Gegenstand nicht eben zu den leichtestfaßlichen gehöre; aus diesem Grunde wird man den Wert eines Werkes wie des seinen wohl wesentlich vom Standpunkt des Lehrers aus abschätzen; ob ein Uneingeweihter, ohne Experiment Lernender den Stoff innerlich bezwingen wird, mag fraglich bleiben — der Lehrer aber findet hier willkommenste didaktische Anregung und eine vorzügliche Stoffwiederholung und -anordnung. Daß Prof. Schaefer Carl Stumpfs Theorien verwertet, sei ihm besonders hoch angerechnet, nachdem F. Auerbachs einschlägiges (an dieser Stelle vor einigen Jahren besprochenes) Werk das Beispiel etwas hochmütiger Helmholtzerei gegeben und z. B. Stumpfs gewichtige Einwände gegen Helmholtzens Konsonanztheorie gar nicht behandelt hatte.

Prof. Schaefer fordert für den Musiker die Kenntnis derjenigen Tatsachen und Vorgänge, die in seinem Buche behandelt sind. Das ist eine hohe Forderung, und ob der Gewinn hier der unzweifelhaft bedeutenden Mühe des Erlernens entspräche, ist doch wohl zweifelhaft. Die Resultate (Konkordanztheorie, Temperierung) lassen sich ja auch verständlich machen ohne vorgängige Erläuterung aller Einzelheiten der Akustik. Es gibt jedenfalls für den Musiker überaus viel zu lernen, und in der Masse des wichtigen Lernstoffes steht dieser m. E. ziemlich weit im Hintergrunde. Noch eins sei angemerkt: das vortreffliche Buch Prof. Schaefers trägt einen verfehlten Titel. Nicht um Musikwissenschaft handelt es sich, sondern um „Tonwissenschaft" (Tonphysik, Tonphysiologie, etwas Tonpsychologie)[1]; das Wort Musikwissenschaft umfaßt — mag man noch so sehr von der Dehnbarkeit der Worte überzeugt sein — mehr als dies. Eine Musikwissenschaft, die nicht von der Musik, als welche eine Kunst ist, sondern von ihren Mitteln handelt, ist keine Musikwissenschaft. Wer wird eine Behandlung der Öle, Lacke, Farben und Pinsel und etwa des Farbensehens und der optischen Täuschungen eine Einführung in die Kunstwissenschaft nennen? Gewiß niemand. Und nicht einmal in dem Sinne ist diese Titelgebung berechtigt, als führe der einzig mögliche Weg zur Musikwissenschaft über gerade dies Stoffgebiet. Ich möchte daher dem verehrten Herrn Verfasser nahelegen, den Titel seines Buches in der hoffentlich bald auftretenden zweiten Auflage seinem Inhalt mehr anzupassen.

Wolfgang Schumann

[1] Der volle Titel des Buches lautet: „Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer und psychologischer Grundlage". Die Schriftleitung.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Zwei von den Sinfoniekonzerten, die letzthin stattfanden, brachten uns endlich einmal andere als die immer wieder gehörte Musik. Und wenn sie auch, wie vorweg bemerkt sei, gerade nicht erbaulich war, so frischte sie doch auf. Zwar bestand der Kern des sechsten Abonnementskonzertes der Kgl. Kapelle aus Schumanns erster und Beethovens achter Sinfonie, die der Generalissimus Strauß in seiner bekannten Art dirigierte, aber daneben trat, da zwei solche großen Werke anscheinend nicht mehr genug fürs Geld sind, Hofrat M. Reger in Aktion, indem er uns, zum ersten Male in Berlin, seine Variationen und Fuge über ein Sonatenthema von Mozart (Op. 132) und, als Uraufführung, eine Vaterländische Ouvertüre (Op. 140) hören ließ. Wenn man das gewohnte Übel mit in Kauf nimmt, daß Regers Kontrapunkte gerade so wenig „klingen" wie seine Orchestration, so mag man die Variationen trotz der geschwätzigen Breite der Fuge passieren lassen; was sich der Komponist aber in der Ouvertüre aus einem Haufen von zeitgemäßen Volksmelodien zusammengebraut hat, ist ungenießbar. Reger fehlt vor allem die selbständige Erfindung. Und da er keinen musikalischen Farbensinn hat, wird er auch als Orchesterkomponist bedeutungslos bleiben, genau so wie er als Dirigent nichts in Meiningen gelernt zu haben scheint. Seine Leistung als solcher war dasselbe eckige Taktschlagen wie vordem. Bei einem mittelmäßigen oder unroutinierten Orchester würde er damit arg Schiffbruch leiden. Um mit Liszt zu reden, vertrat er am besagten Abend den Ruderknecht, Strauß dagegen den Steuermann.

Ein anderer Kgl. Kapellmeister, Robert Laugs, gab ein eigenes Konzert mit dem Philharmonischen Orchester. Er war vordem Stadtkapellmeister in Hagen i. W., wurde aber zu mehrfachen Gastleistungen an die Kgl. Oper in Berlin berufen und erreichte schließlich die Stelle des verstorbenen Beier in Kassel. Er begann sein Konzert mit Brahms' letzter Sinfonie, deren erster und dritter Satz gut ausfiel. Der zweite war zu langsam und durch fortwährenden Tempowechsel zerfahren, der vierte unklar. Diesen versteht ein Max Fiedler dem Hörer ganz anders zu entschleiern. Als Hauptstück kam ein Fragment aus der Oper „Eva" von Georg Vollerthun zur Uraufführung — Liebesduett aus dem zweiten Akte. Seit sich Wagners Tristan und Isolde an der Stelle vierzig Minuten lang ansingen, Parsifal und Kundry im gleichen löblichen Tun befangen sind, scheint es keine musikdramatischen Werke mehr zu geben, die nicht im zweiten Akte eine solche lange Auseinandersetzung hören ließen. Aber quod licet Jovi, non licet bovi, was all diese Auch-Wagners nie bedenken. Vollerthuns Stück war sehr langweilig. Die endlose Deklamiererei der beiden Singstimmen, die nur hie und da Ansätze zu positiver Melodiebildung aufweist und durch ein zwar gut instrumentiertes, aber zu „geräuschvolles" Orchester bedrückt wird, ist nichts für den Konzertsaal. Die beiden Solisten waren Frau Hafgren-Waag von der Kgl. Oper in Berlin und Fritz Kraus vom Kgl. Theater in Kassel. An weiteren Orchesterstücken hörte man zunächst Hugo Kauns sinfonische Dichtung Hiawatha (Op. 43). Sie entstand bereits vor 17 Jahren zusammen mit einer Schwester Minnehaha in den Wäldern des nördlichen Wisconsin, als Kaun in Milwaukee tätig war. „Den poetischen Faden lieferte der Dichter Longfellow in seinem Lied von Hiawatha, weitere Anregungen das ergreifende Gemälde des Amerikaners Dodge, das den Tod der Minnehaha (Lachendes Wasser) zum Gegenstande hat." Die Themen sind alle frei erfunden; nur ein einziges ist ein echt indianisches. Das breit und in starkem Farbenauftrage gemalte Tonstück würde im großen Saale der Philharmonie besser als im Beethoven-Saale gewirkt haben. Auch unter einem andern Dirigenten, wie z. B. Artur Nikisch, der sich gerade auf solche Gemälde ausgezeichnet versteht. Dasselbe gilt der Aufführung von Straußens Don Juan, die das Konzert abschloß. Dieses Werk kam zwei Tage später durch

Jungfer Lüttich.

(Ansgar Pöllmann.)

M. J. Erb.



Gebrüder Reinecke, Leipzig.


cresc.
1. auf, Jung - fer mach den La - den auf. Heiß - ge - lieb - te Jung - fer
2. mahl, wollt' ein an - der Eh' - ge - mahl: Ei - nen an - dern, ei - nen
3. Tanz, gab das Zei - chen zu dem Tanz. Und mit Fet - zen und mit
4. auf, zuck - ten Hoch - zeits - fa - keln auf. Ja, das war ein herz - haft
5. Lust, Fräu - lein Lüt - tich schrie voll Lust und sie hat sich ihm er -
cresc. e marc.
poco rit.
1. Lüt - tich, laß mich ein zu Dir, ich bitt' dich, Hoch - zeits - gä - ste war - ten
2. Fran - zen, wollt' nur mit dem Schranzen tan - zen, der sich durch die Pfört - lein
3. Scher - ben tat er um die Jung - fer wer - ben, schoß ihr ab den Hoch - zeits -
4. Schie - ßen und ein gro - ßes Blut - ver - gie - ßen bei der Hochzeit und der
5. ge - ben in dem Jahr, in dem wir le - ben an dem sie - ben - ten Au -
ff
2. 3. 4.
5.
1. drauf, Hochzeits - gä - ste war - ten drauf.
2. stahl, der sich durch die Pfört - lein stahl.
3. kranz, schoß ihr ab den Hochzeits - kranz.
4. Tauf, bei der Hoch - zeit und der Tauf.
5. gust, an dem sie - ben - ten Au - gust.
marc.

Max Fiedler anders zur Geltung. Das war in einem Extrakonzerte des B. O., wo Xaver Scharwenka mal wieder Beethovens Esdur-Konzert spielte. Genau so flott-virtuos wie vor ungefähr 35 Jahren im Braunschweiger Hoftheater, wo ich den damals aufsteigenden Pianistenstern zum ersten Male gewahrte. Andern Mittags war das Stück schon wieder da, von Artur Schnabel im ersten Konzerte der Freien Volksbühne gespielt, musikalisch wärmer, klavieristisch mindestens ebensogut. Dieses Mittagskonzert lief ebenfalls auf einen Beethoven-Rausch aus, der jedoch ausnahmsweise nicht mit Egmont oder Coriolan, sondern mit der Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" einsetzte. Als Dirigent entstieg Oscar Fried der Versenkung, in die ihn die widrige Konstellation der Verhältnisse abermals verschwinden gelassen hatte. Am Abend desselben Tages wurde weitergebeethovent: Waldemar Meyers Trio gab sein erstes „Populäres Konzert" mit nur Beethovenschen Kompositionen, wobei Frau Leffler-Burckhardt und Alexander Heinemann gesanglich mitwirkten. Die Kritik war durch Eugen Sterns Agentur wieder nur sporadisch geladen, soll dabei aber nichts verloren gehabt haben. Abends vorher gab Eugen Linz seinen Beethoven-Abend Er spielte vier Klaviersonaten: die in Dmoll und die drei letzten. An sich kein gewöhnlicher Pianist, ausgerüstet mit gediegener Technik und veranlagt auf einen gewissen großen Zug im Vortrage, wird er sich doch noch verfeinern und verinnerlichen müssen, was man z. B. bei den Variationsthemen in Op. 109 u. 111 mehr als nötig bemerkte. Anderes war wieder so von innen heraus und dabei so klassisch maßvoll gegeben, daß auch der anspruchsvollste Hörer in seinen Bann geriet. So die Fuge in Op. 110 und der erste Satz in Op. 111. Dagegen wirkten die ersten beiden Sätze von Op. 109 impulsiv wie eine Kavallerieattacke. Von einer Mode gewordenen Vergewaltigung solcher Werke sollte sich der Künstler emanzipieren. Sie besteht darin, daß man jetzt die einzelnen Sätze, die doch durchaus selbständige, wenn auch ideell zusammengehörige Stücke sind, zusammenzuschweißen und so diese Sonaten als moderne einsätzige vorzutragen. Daß das Beethoven nicht wollte, erhellt allein daraus, daß er Ausnahmen ausdrücklich durch das Wörtchen attacca kennzeichnete. Außerdem stellt die der nervösen Eile unserer Zeit frönende Unsitte eine Rücksichtslosigkeit gegen das Publikum dar, das bei Verspätungen nicht mehr nach dem ersten Satze einer solchen Sonate oder Sinfonie (auch da schon!) in den Saal gelangen kann, sondern das ganze lange Werk, um das es vielleicht eigens gekommen war, vor der Türe abstehen muß. Hier widerspricht sich diese schlechte Gepflogenheit selbst, denn auch das Zuspätkommen des Publikums entspringt der nervösen Hast und Weitläufigkeit des großstädtischen Lebens. In Op. 109 ließ zudem Herr Linz die Schlußakkorde der ersten beiden Sätze nicht einmal taktisch voll ausklingen, was alle Stimmung verdarb und dem nicht klavieristisch gebildeten Publikum die Möglichkeit raubte, das Alpha vom Omega zu unterscheiden. Busoni, Lamond, d'Albert und viele andere große Pianisten unserer Zeit versündigen sich in dieser Weise am klassischen Sonatenkunstwerke. Deshalb wurde die Sache hier einmal aufgebracht. Wenn nutzlos, dann jedenfalls in dem Bewußtsein, als treuer Wachhund gebellt zu haben. Heutzutage will man sich ja nicht belehren lassen, wie das die Besetzung des Orchesters in alten Werken, die falsche Ausführung der Mozartschen Klavierkonzerte und Händelschen Arien usw. trotz Chrysanders, Reineckes und anderer Aufklärer beweist. Wenn nun Herr Linz sich bezüglich Beethovens Op. 109 u. 110 belehren lassen und alles dazu Gehörige gründlich, erschöpfend kennen lernen will, dann nehme er die Ausgabe von Heinrich Schenker (Universal-Edition) zur Hand, die zusammen mit des Genannten Kommentar zur neunten Sinfonie ein wahres Monument echt deutscher Künstler- und Gelehrtenart darstellt.

Da nun noch Teresa Carrenno und der Wiener Geiger Rosé ihren ersten Sonatenabend mit Beethovenschen Werken ausfüllten, hatten wir innerhalb fünf Tagen vier Beethoven-Konzerte, was die Berechtigung meiner Klage über die abstumpfende Einseitigkeit des Berliner Musiklebens neu beweist. Aber auch sonst wiederholt sich immer einunddasselbe. So gaben Arthur Schnabel und Carl Flesch einen Sonatenabend, an dem die drei Sonaten für Klavier und Violine von Brahms, wie schon einmal anderswo in dieser Saison. zu hören waren; Ernst v. Donanhyi und Franz v. Vecsey spielten am ersten der von ihnen angekündigten Sonatenabende Werke von Brahms, Mozart und Beethoven; an den Liederabenden erging man sich auch nur auf Augenblicke seitwärts von der großen langweiligen Herdenstraße, so daß ich mit meinem Berichte versanden würde, wenn nicht unser vortreffliches Streichquartett von Willi Heß u. Gen. dem vorgebeugt hätte. Es begann seinen dritten Kammermusikabend mit dem Esdur-Quartette von Dittersdorf und zeigte damit, daß gegenwärtig, wo man nach nur deutschen Meistern in der Musik schreit, deren noch andere lebensfrisch sind als die wieder und wieder herangeschleppten. Das schöne alte Werk hatte sowohl an sich wie auch dank seiner ausgezeichneten Reproduktion den stärksten Erfolg. Als zweites Stück kam, in gleicher Vollendung, F. Gernsheims nicht leicht zu spielendes Amoll-Quartett Op. 31, das die Hörer ebenso sichtlich anregte, aber auch den Wunsch erweckte, nun fernerhin noch die gediegenen Quartette unserer Berliner Meister E. E. Taubert, Ph. Rüfer und H. Kaun berücksichtigt zu sehen. Schuberts langes Gdur-Quartett (Op. 161) schloß den Abend ab. Vom dritten und letzten der Kammermusikvereinigung der Königl. Kapelle ist hingegen nichts Besonderes zu melden. Die dort zum ersten Male gespielten Deutschen Tänze von Beethoven erwiesen sich schon zweimal beim Philharmonischen Orchester als Nichtigkeiten, die auch vom großen Meister als solche gegeben wurden — milde Gaben für eine Wirtsgartenkapelle. Eher war C. M. v. Webers Flötenklaviertrio interessant. Die unverkennbaren typisch Weberschen Züge darin entdeckte das Publikum mit schmunzelndem Behagen.

Einen anderen Beweis, daß man ausschließlich deutsche Musik darbieten kann, ohne immer wieder dasselbe zu geben, lieferte Wolfgang Reimann in seiner Jerusalemskirche. Da hörte man eingangs ein Konzert, das Joh. Gottfried Walther, der bekannte weimarische Organist und Lexikograph, nach einem von Telemann für sein Instrument bearbeitet, ein anderes nach einem Meister Blams und ferner Orgelstücke aus Walthers Originalkompositionen. Alles wirkungsvolle, keineswegs schon abgestorbene Werke. Deutsche Sologesangsliteratur war von S. Bach, J. A. Hasse und J. W. Frank da. Zwischen dem sang der „Berliner A-Cappella-Chor" Stücke altitalienischer Klassiker (Palestrina, Ingegnieri, Vittoria, Perti). Das fiel alles so gut aus, daß auch diese Veranstaltung zur Auffrischung der müde gewordenen Musikgeister beitrug. Über die künstlerische Qualität des Konzertgebers äußerte ich mich bereits in Heft 3 unserer Zeitschrift. Der Name des tüchtigen Chormeisters aber ist Fritz Steineck.



Wiener Brief

(Bruckners sechste Sinfonie)

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Schon seit Wochen prangte bei uns auf den Anschlagszetteln, in großen, roten Lettern bereits aus der Ferne deutlich sichtbar, der Name Marcel. Trat man näher, so fand man, daß es sich um das für den 4. Februar angekündigte „außerordentliche Konzert des Wiener Tonkünstlerorchesters" handelte, in welchem — als erkorene „Hauptzugkraft" — Frau Lucille Weingartner-Marcel mitwirken sollte. Und da sie gerade unter ihrem Mädchennamen „Marcel" als Hofopernmitglied durch ihre glänzenden Mittel und ihren feurig-dramatischen Vortrag bekannt geworden, kündigte man sie von neuem unter jenem

an, wie man dies ja auch bezüglich der ebenfalls sehr beliebten Sängerinnen Frau Dr. Selma Halban-Kurz, Frau Gertrud Links-Foerstel, Frau Dr. Flora Lurthger-Kalbeck noch immer zu tun pflegt. Aber daß dies jetzt bei der Gattin eines der berühmtesten Dirigenten und Komponisten der Gegenwart mit so riesengroßen Lettern geschah (nicht eben schmeichelhaft für F. Weingartner, der hiermit gleichsam nur zum „Mann seiner Frau" herabsank!), erschien wahrlich als ein neuer, schwerlich als „geschmackvoll" zu bezeichnender Einfall der Reklame.

Nun, Frau Weingartner-Marcel mag immerhin die meisten Besucher am 4. Februar ins Konzert gelockt haben, aber das eigentliche „Ereignis" des Abends wurde doch ein ganz anderes: die von Nedbal in diesen Konzerten zum ersten Male, und zwar auf das glänzendste, schier unübertrefflich herausgebrachte Aufführung der sechsten Sinfonie von Bruckner (in A dur), welche die mit gespannter Aufmerksamkeit lauschenden Hörer mehr und mehr in ihren Bann zog, so daß am Schlusse Frau Marcel vollkommen vergessen ward, dagegen aber für Nedbal und sein offenbar in vielen Proben einstudiertes ausgezeichnetes Orchester ein Beifallssturm losbrach, wie er heuer, d. h. in der laufenden Spielzeit, im Musikvereinssaal noch nicht vernommen wurde. Er kam sozusagen aus Einem Munde, Einem Herzen. Und an demselben beteiligten sich fast ostentativ-lebhaft auch die zwei in ihrer Wertschätzung Bruckners so diametal auseinandergehenden Dirigenten Ferdinand Löwe und — Felix Weingartner. Vielleicht wurde letzterer nur durch den Enthusiasmus des Publikums wie berauscht mit fortgerissen; vielleicht war er auch im vorhinein dadurch selbst für eine Bruckner-Aufführung besser gestimmt, daß er gleichfalls in der ersten Hälfte des Konzerts als Komponist große Erfolge erzielt hatte. Nedbal brachte nämlich Weingartners aus den philharmonischen Konzerten bekannte „Lustige Ouvertüre" zu zündender Wirkung (merkwürdigerweise war gerade sie als „Erste Aufführung" in diesen Konzerten eigens angezeigt, während dieser Beisatz bei der doch viel wichtigeren Sinfonie Bruckners fehlte), und Frau Marcel mußte von drei Orchesterliedern ihres Gatten die zwei letzten, mehr opernhaft gedachten „Vergangenheit" (nach Lenau) und „Unter Sternen" (nach G. Keller), welche beide ihrer üppigen Stimme, ihrem technischen Können und Temperament sozusagen auf den Leib geschrieben erschienen, auf den stürmischen Beifall hin wiederholen. Weniger glücklich war Frau Marcel mit der schönen F dur-Arie der Susanne aus „Figaro", welcher die wahrhaft Mozartsche süße Innigkeit und Grazie fehlte, und auch das erste der Weingartnerschen Orchesterlieder „Gottvertrauen" (über ein fromm empfundenes Gedicht der Gräfin Mathilde Stubenberg gesetzt, verwandt den ergreifenden geistlichen Liedern Hugo Wolfs, diese aber an Innerlichkeit nicht erreichend) lag ihr, so hingebend sie es auch vortrug, nicht ganz günstig. Vielleicht macht Weingartners, jedenfalls edel anempfundenes „Gottvertrauen" bei späteren Wiederholungen mehr Eindruck als bei der jetzigen — wie es auf dem Zettel hieß — „Uraufführung".

Bruckners A dur-Sinfonie (seltsamer eigentlich mit A als Dominante von D moll beginnend), die in diesem Konzert den geschilderten Riesenerfolg erzielte, steht an Großartigkeit unstreitig allen anderen Sinfonien unseres genialen vaterländischen Meisters — mit Ausnahme der einigermaßen verwandten „Zweiten" — nach. Andererseits gehört sie aber doch zu seinen phantasievollsten, musikalisch reichhaltigsten Schöpfungen, und besonders interessant ist der in den Ecksätzen psychologisch durchgeführte Widerstreit wehmütig resignierter und kampflustig entschlossener Stimmungen, wobei jedesmal das heldenhafte Wesen glänzend siegt. Im Finale so überraschend kühn auf das machtvolle Hauptthema des ersten Satzes zurückgreifend, daß gerade darüber Bruckner in seiner naiv-österreichischen Ausdrucksweise einmal zu mir wörtlich sagte: „Mei' Sechste is mei' — keckste". — Und dieser herrlich seelenvolle, aus der tiefsten Tiefe rein menschlicher Empfindungen geschöpfte Gesang des Adagios (die Perle des Werkes und eines der schönsten Adagios, die es überhaupt gibt), von der sich dann das phantastische Kobold- und Elfentreiben des Scherzos mit der gegenüber letzterem wieder überraschend konstrastierenden Waldstimmung des Trios um so wirksamer abhebt! Übrigens waren diese zwei Mittelsätze von Bruckners sechster Sinfonie das erste, was von ihm in den philharmonischen Konzerten überhaupt zu hören war: Der damalige interimistische Dirigent der letzteren, Hofoperndirektor Wilhelm Jahn, wagte am 11. Februar 1883 diese fragmentarische und doch noch immer höchst ketzerisch befundene „Uraufführung" den damals größtenteils ultrakonservativ gesinnten und durch den „allmächtigen" Hanslick im vorhinein gegen Bruckner eingenommenen philharmonischen Stammabonnenten zu bieten. Mit so unerwartetem günstigen Erfolg, daß eigentlich schon damit die Bahn für Bruckners richtige Wertschätzung in Wien hätte gebrochen werden können, indem viele eine alsbaldige Wiederholung verlangten. Aber da traf drei Tage später die Nachricht von R. Wagners Tode aus Venedig ein, und über dieser die ganze Welt erschütternden Trauerkunde verloren Bruckners neue Sinfoniesätze sofort für die Öffentlichkeit alles Interesse: sein durchschlagender erster philharmonischer Erfolg war einfach ein Schlag ins Wasser gewesen. Erst nach mehr denn 16 Jahren, also nach dem Tode Bruckners, lernte das jetzt freilich ungleich fortschrittlich gesinnte Publikum der philharmonischen Konzerte die ganze in Rede stehende A dur-Sinfonie kennen, und zwar am 26. Februar 1899 durch G. Mahler, der sich aber im Finale starke Kürzungen erlaubte. Da war es nun wieder August Göllerich, der, zur Leitung eines „Konzertes für die Wiener deutsche Schriftstellergenossenschaft" aus Linz anher berufen, an der Spitze des neugegründeten Konzertvereinsorchesters am 13. Dezember 1901 in Bruckners „Sechster" alle Striche „aufmachte"; ihm folgte in gleicher Weise der ständige Dirigent des „Konzertvereins" F. Löwe am 19. März 1902 im für die Saison letzten Abonnementskonzerte des genannten Vereins. Daselbst bekam man das geniale Werk zuletzt wieder im großen Bruckner-Zyklus von 1910/11 (der alle neun Sinfonien des Meisters vorführte) zu hören, in den philharmonischen Konzerten seit 1899 nicht mehr, an den Sinfonieabenden des Tonkünstlerorchesters jetzt durch Nedbal am 4. Februar, wie erwähnt, zum ersten Male. Und es war für mein Empfinden die schönste, vollendetste, am meisten durchgeistigte und beseelte Aufführung, die von dem herrlichen Werke bisher in Wien stattgefunden. Daß sie die temperamentvollste sein würde, wußte man von Nedbal voraus. Aber daß er sein stürmisches, elementares Feuer im rechten Augenblick auch so besonnen zurückzuhalten wußte, daher z. B. den großartigen Ritardandoschluß des ersten Satzes selbst aufs großartigste herausbrachte und — was mich besonders freute — für das entzückende Idyll des Scherzo-Trios (mit dem drastischen Wechsel geisterhafter Pizzicati und des holden Gesanges der Waldhörner und Holzbläser gleichsam „traurig-tröstend", wie das Schumann von der Hornmelodie im Menuett-Trio der achten Sinfonie Beethovens bemerkte), daß er für diesen köstlichen Satz (den Löwe meist leider etwas übereilt) gerade wie einst Mahler das völlig richtige mäßige Tempo trifft und vorher das wundervolle Adagio so unendlich zart verklingen läßt, stellt ihn, Nedbal, als Bruckner-Interpret erst recht hoch und neuerdings dicht an die Seite der hierzu vor allem Berufenen: Löwe und Göllerich.

Die Leser mögen verzeihen, wenn der heute in Wien wohl an Lebensjahren älteste Bruckner-Verehrer und -Vorkämpfer über den denkwürdigen Abend etwas zu redselig geworden und er den Bericht über die sonstigen bemerkenswerten musikalischen Vorkommnisse der Woche — darunter die Eröffnung eines neuen Vortragssaales im Musikvereinsgebäude — sich für ein nächstes Mal aufhebt.

Rundschau

Konzerte

Leipzig Das zweite Konzert des Riedel-Vereins (Reinertrag für die Kriegsnotspende) hatte mit seiner auserlesen feinen, musikalisch sehr wertvollen Vortragsfolge eine große Zuhörerschar in die Thomaskirche gelockt. Zu Worte kamen in dem von Herrn Rich. Wetz geleiteten Konzerte die bedeutendsten Vorgänger Bachs, dieser selbst nur mit einer von Herrn Reinhold Gerhardt recht eintönig gesungenen Baritonarie (aus der Solokantate „Ich habe genug"). Mit Orgelwerken, die Herr Max Fest spielte, waren Johann Kaspar Kerll (Toccata), Samuel Scheidt und Johannes Pachelbel (Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich"), mit Chorwerken Andreas Hammerschmidt, David Köler, Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz vertreten. Besonders eindringlich wirkten Kölers 3. Psalm (vierstimmig) und drei fünfstimmige Chöre von Schein, um dessen Werk sich bekanntlich der Leipziger Universitätsprofessor Dr. Artur Prüfer die größten Verdienste erworben hat. Sein geistliches Konzert für Sopran, Violine und Orgel „O Jesu Christe, Gottes Sohn" litt sehr unter der unzulänglichen Besetzung des Solosoprans. In Heinrich Schützens biblischer Szene für Chor, drei Solostimmen (Frl. Baumgarten, Frl. Adam, Herr Gerhardt), zwei Violinen (Frl. Häbler, Konzertmeister Wollgandt) und Orgel „Der zwölfjährige Jesus im Tempel" besitzen wir eines jener ältesten deutschen Meisterwerke, die trotz einfachster Mittel kraft ihrer Frische und Ursprünglichkeit immer „modern" bleiben werden. Der Chor des Riedel-Vereins stand auf bisheriger Höhe.

Das 17. Gewandhauskonzert war (zwei Tage vor des Meisters Todestage) ein Richard-Wagner-Abend mit einer Weberschen Einlage. Von den sieben Stücken der Vortragsordnung stammten fünf aus Opern, die mit Ausnahme des entwicklungsgeschichtlich bemerkenswerten Wagnerschen Jugendwerkes „Die Feen", deren Ouvertüre gespielt wurde, im Leipziger Stadttheater zu hören sind. So vortrefflich alles das unter Prof. Artur Nikischs bewundernswerter Führung ausgeführt wurde, so wenig ist ihm die Berechtigung im Konzertsaale einer Großstadt zuzuerkennen. An kleineren Orten, wo Wagnersche Opern aufzuführen unmöglich ist, sind solche Aufführungen dankenswert, im Gewandhaus bedeuten sie nur Paradestücke. So blieben als Konzertwerke dieses Abends nur das Siegfried-Idyll und der Huldigungsmarsch übrig. Dieser ist nicht so gewaltig und auch nicht so sinfonisch ausgebaut wie der Kaisermarsch (der allerdings nur durch ein Massenorchester zur vollen Wirkung gelangt), aber ein frisches, aus dem Herzen kommendes Stück von absichtlich populärem Charakter, das bei entsprechenden Gelegenheiten immer gut zu verwenden ist. Unvergleichlich höher freilich steht das Siegfried-Idyll, eine wundervolle sinfonische Dichtung, die mit geringen Mitteln, sowohl thematischer als auch instrumentaler Art, einen unendlichen Reichtum an tiefer Empfindung und musikalischer Phantasie aufdeckt und ein Meisterstück formaler Gestaltung ist. Nikisch und das Orchester arbeiteten mit so viel Hingabe und feindifferenzierter Kunst, so spielerisch leicht und gleichsam improvisierend, daß man das Siegfried-Idyll kaum anderswo so natürlich (aller Schwere des Stofflichen enthoben) hören wird. In Bruchstücken aus Webers „Euryanthe" (Szene und Arie des Lysiart: „Wo berg' ich mich?") und aus Wagners „Meistersingern" (Monolog des Hans Sachs: „Wahn, überall Wahn!") rechtfertigte der Münchner Kammersänger Paul Bender seinen guten Ruf als Bühnensänger mit markiger Stimme und künstlerisch fein ausgearbeitetem Vortrage. Immerhin zeigte auch er seinerseits, dessen Organ sonst als riesig und durchdringend gerühmt wird, daß die Wahl von Opernszenen im Konzertsaal nicht nur ungerechtfertigt, sondern auch — bei solch großem Orchester — stimmemordend ist. Die Instrumentalwogen überbrausten ihn an den Fortissimostellen in beiden Werken derart, daß vom Gesange fast nichts mehr zu hören war. F. B.

Am Ende der Vortragsfolge, aber im Mittelpunkt der Teilnahme des Volksabend, den die Klavierspielerin Magda v. Hattingberg und Kurt Stieler (gesprochene Dichtungen) veranstalteten, stand die Uraufführung des Melodrams „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke", deren Worte von Rainer Maria Rilke und deren noch ungedruckte Musik von Kasimir v. Päßthory stammt. Das eine ist sicher: Die wundervolle, echt gefühlte Dichtung von den Erlebnissen eines jungen Reiters, der 1663 aus Sachsen auszog, um im österreichischen Heer gegen Türken zu kämpfen, der aber dabei sein Leben lassen mußte, steht hoch über der nicht gerade persönlichen, reichlich eklektischen Musik. Deshalb ist sie natürlich eigentlich überflüssig; denn wie bei jeder Musikgattung, so kann die Musik nur dort eine Daseinsberechtigung beanspruchen, wo sie der textlichen Vorlage an Wert mindestens die Wage hält. Der Sprecher vermittelte (außer einigen dick auftragenden, dabei aber doch nicht gerade anschauungsreichen Gedichten von Franz Werfel) die Rilkesche Dichtung mit starker Einfühlung, und daß sich die Pianistin der Musik liebevoll annahm, erhellt schon daraus, daß sie es — bei Melodramen der Gewohnheit entgegen und im Grunde auch unnötigerweise — auswendig vortrug. Hatte man für einen „Volksabend" in der Rilkeschen Dichtung zu hoch, in der Musik dazu — zu tief gegriffen, so traf die tüchtige Klavierspielerin in der Auswahl ihrer andern Stücke gerade das Rechte (Bach, Chaconne, wohl in Busonischer Bearbeitung; Schubert, Deutsche Tänze und Zwischenaktsmusik zu „Rosamunde"; Mendelssohn, Spinnerlied). Das Beste ist ja gerade für das Volk gut genug. Leider hatte man die Veranstaltung nicht gut genug organisiert; denn die sogenannten „besseren" und mittleren Gesellschaftskreise und die vielen Studierenden, woraus sich die Zuhörerschaft fast ausschließlich einseitig zusammensetzte, vertreten die Gesamtheit des Volkes bei weitem nicht.

Wie einst Carl Reinecke und Mozart, so sind heute Ignaz Friedman und Chopin unmittelbar nebeneinander zu nennen. Friedman galt früher vielen für einen bloßen Mechanikus. Daß er's nicht ist, bewies wie seine Chopin-Abende der letzten Jahre auch sein diesjähriger: Empfindsam bis in die Fingerspitzen, in der Gestaltung geistig überlegen und klar angelegt, mit den bei Chopin so beliebten, so ausgiebig benutzten Rubati, wie sie nur ein ganz mit sich und seinem Meister Fertiger anwenden darf, so gibt sich heute sein in fast jeder Hinsicht vollendetes Spiel. Möchte sich Friedman — der Abend gab mehr als einmal Anlaß zu dieser Befürchtung — durch seine hohe Überlegenheit in Zukunft nicht zu solchen Capricen wie Überbetonung von Steigerungen und Beschleunigungen usw. verleiten lassen.

Zur Veranstaltung eines Mozart-Abends hatten sich Irene v. Brennerberg (Violine), Martha Schaarschmidt (Klavier) und Tilla Schmidt-Ziegler (Gesang) zusammengetan. Eigentlich mozartisch konnte wohl nur wenig an dem Konzert genannt werden: weder der Saal des Kaufhauses noch die schwere Technik der sonst tüchtigen Pianistin und der wenig ziselierte Vortrag der achtbaren Geigerin wollten ein Mozart-

Spiel zustande kommen lassen, das intim-köstlich zu nennen gewesen wäre. Zudem war die gut gebildete, von Herrn Alfred Wassermann gut begleitete Sängerin, deren nicht große aber sympathische Stimme sich gerade für Mozartsche Weisen wohl eignen müßte, nicht gut disponiert, so daß es ihr nicht möglich war, ihre schönen musikalischen Fähigkeiten ganz zu bewähren. Jedenfalls war erfreulich, daß sie wirklich nur Lieder und keine Opernarien auf den Konzertzettel gesetzt hatte. Die instrumentalen Gaben bestanden in Violinsonaten in Bdur und Gdur und der Cmoll-Klavierfantasie.

Die fünfte Gewandhauskammermusik vermittelte die hiesige Erstaufführung einer Passacaglia und Fuge im vierfachen Kontrapunkt für Streichquartett (Cmoll Op. 23) von Bernhard Sekles und die Uraufführung eines Amoll-Quartetts (Op 133) für Violine, Viola, Violoncell und Klavier von M. Reger, der auch am Klavier saß. Das erste Werk davon ist auf jeden Fall, wenigstens in seiner thematisch prächtigen, modern erfundenen, dabei immer klaren Fuge, der gegenüber die Passacaglia beim ersten Hören etwas kraus wirkt, das fesselndere und stärkere Werk. Über das zweite brauchte man eigentlich nicht viel weiter zu berichten, da es nach dem gleichen Schema wie die meisten Sonatenformen des geschäftigen Komponisten gearbeitet ist. Erwähnenswert vielleicht, daß hier und da der Versuch gemacht wird, etwas konzentrierter als gewöhnlich zu schreiben. Doch hält das fast durchweg nicht lange an, und wo es geschieht, wird die Kargheit der Erfindung und die gewohnheitsmäßige Fortzwirnung der Gedanken nur deutlicher bloßgelegt. Den Schluß des Abends bildete Brahmsens herrliches Bdur-Streichquartett.

Dr. M. Unger

Kreuz und Quer

Dresden. Der Dresdner Pianist Prof. Bertrand Roth feierte am 12. Februar seinen 60. Geburtstag. Das Dresdner Musikleben, in dem er seit einem Menschenalter eine bedeutende Rolle spielt, verdankt ihm ebensoviel wie die Musikpflege überhaupt: gehört doch Roth zu den angesehensten Klavierspielern von großer Schule und zugleich zu den eifrigsten Pionieren der jüngeren, schwer ihren Weg in die breite Öffentlichkeit sich bahnenden Tonsetzkunst. In seinem Musiksalon haben an so manchen Sonntagvormittagen neuzeitliche Tonwerke ihre Ur- und Erstaufführung erlebt, auch mancher unbekannte reproduzierende Künstler hat da vor einem starken Fachpublikum sein Können zeigen dürfen. Was Roth, der in Degersheim im Kanton St. Gallen geboren ist und Schüler des Leipziger Konservatoriums war, als Klavierspieler und -lehrer geleistet hat, das gehört zum größten Teil schon der jüngsten Vergangenheit an. Leider verhindert seit einigen Jahren ein Augenleiden den Jubilar, seine frühere ausgedehnte öffentliche Konzerttätigkeit weiter auszuüben. Aber seine pianistischen Leistungen, die dem Kunstwerk stets gaben, was des Kunstwerks ist, leben in der Erinnerung. Sie waren zur Hauptsache das Ergebnis seiner letzten Schulung durch Altmeister Liszt. Mit Karl Pohlig, Ed. Reuß, Alfred Reisenauer, Arthur Friedheim und manchen anderen Männlein und Weiblein gehörte er damals, um einen Ausdruck Bülows zu gebrauchen, zu den „Klaviermücken, die den Meister umgaukeln", der aber „trotzdem" als fast Siebziger noch recht frisch und munter ausgesehen haben soll. Aus der Klaviermücke wurde später (um im Bilde zu bleiben) ein außerordentlich feinfühliger, im Technischen vollendeter Klavierlöwe, der als Vermittler Lisztscher, vornehmlich aber auch Beethovenscher und Mozartscher Klavierwerke und als Kammermusikspieler berechtigte große Erfolge errang. Roth war auch Lehrer (und Mitbegründer) des Raff-Konservatoriums zu Frankfurt a. M. und des Dresdner Kgl. Konservatoriums, und in vielen arbeitsreichen Ehrenposten wirkt er heute noch mit stillem, bescheidenem, trefflichem Künstlerernst.

Leipzig. Walter Niemanns „Rheinische Nachtmusik" für Streichorchester und Hörner Op. 35 wurde bei ihrer hiesigen Erstaufführung in einem volkstümlichen Sinfoniekonzert des Windersteinorchesters unter Kapellmeister Pirrmann sehr beifällig aufgenommen.

Lille. Der Direktor des Nürnberger Stadttheaters Aloys Pennarini, der als Mitglied des bayerischen freiwilligen Sanitätskraftfahrerkorps bei der Armee des Kronprinzen von Bayern tätig ist, wird auf Anregung des Kronprinzen mit seinen Nürnberger Künstlern Ende Februar oder Anfang März im Liller Theater ein vierzehntägiges Gastspiel geben, das Opern und Schauspiele für die Soldaten und Verwundeten in Lille bei freiem Eintritt bringen soll.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 8

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke**, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 25. Febr. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Das Tristan-Vorspiel in seinen bisherigen Klavier-Bearbeitungen[1])

Von **Emil Liepe**

Der erste, dem es vergönnt war, Wagners Wunderwerk, die Tristan-Partitur, für Klavier zu bearbeiten, war H a n s v. B ü l o w. Man weiß, mit welch hoher Anerkennung der Meister selbst von dieser Arbeit sprach, wie er wiederholt äußerte, daß er es kaum für möglich gehalten habe, von einer derartig komplizierten Partitur ein künstlerisch gearbeitetes zweihändiges Klavier-Arrangement liefern zu können. Nach Bülow hat Kleinmichel einen Klavierauszug mit erleichtertem Satz angefertigt, der aber, wie alle Auszüge dieses Autors, auf Selbständigkeit keinen Anspruch hat, da er Bülows Ideen fast durchweg beibehält, nur die Spielbarkeit durch Auslassungen von Motiven und Vereinfachung des polyphonen Gewebes erleichtert. In jüngster Zeit haben Otto Singer und J. H. Schneider neue Klavierauszüge geliefert, ersterer m i t, letzterer o h n e Text. Das Vorspiel zu Tristan dagegen ist außer von diesen Musikern noch von Carl Reinecke, Bruchstücke daraus auch von C. Taussig und Albert Heintz eingerichtet worden. Alle haben mehr oder weniger auf der Bülowschen Arbeit gefußt, und alle haben leider auch die meisten der schweren Eigenmächtigkeiten (wahrscheinlich ahnungslos) mit hinübergenommen, die Bülow sich in der Übertragung des Tristan-Vorspiels erlaubt hat und die einen Beitrag zu den mancherlei Unbegreiflichkeiten in Bülows Charakter liefern. So kommt es, daß das Tristan-Vorspiel, wie wir es bis jetzt im Klavier-Auszug besitzen, an verschiedenen Stellen in scharfer Differenz zu der Partitur steht, und zwar wird dabei nicht nur Unwesentliches betroffen, was etwa mit Rücksicht auf die Applikatur des Klaviers anders gestaltet ist, sondern (speziell an einer Stelle) geradezu der Kern des Ganzen, die ästhetische Grundidee des Werkes selbst in ein wesentlich anderes Licht gerückt.

In der zweiten Hälfte des Vorspiels, 8 Takte vor Wiedereintritt des C dur, rauschen in den Violinen Läufe aufwärts, die Bülow so notiert hat:



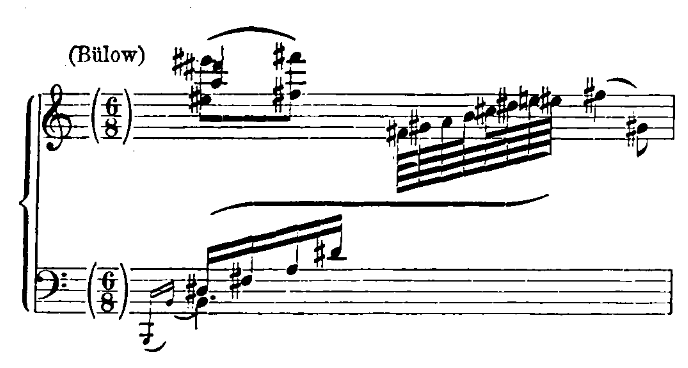
Fünftolen sind eine unangenehme Gruppe, besonders wenn man sie rhythmisch genau spielen will, und namentlich wenn sie, wie hier, durch die Bässe halbiert werden. Das zweite Achtel der Baßfigur (dis) würde hier zwischen den 3. u. 4. Ton der Fünftole, also zwischen e und fis fallen; das ist in jedem Fall, auch für technisch geschulte Spieler, ein lästiger Zwang, der gewiß auch schon von vielen als solcher empfunden ist. Fünfmal wiederholt sich bei Bülow diese unbequeme Fünftole, weiter am Schluß bringt er sogar zwei Siebentolen. Ein Blick in die Partitur läßt uns zu unserem Erstaunen erkennen, daß Wagner nicht eine einzige Fünftole (geschweige denn eine Siebentole) geschrieben hat. Mit der ihm eigenen peinlichen Genauigkeit notiert er alle diese Gruppen von fünf Noten so:



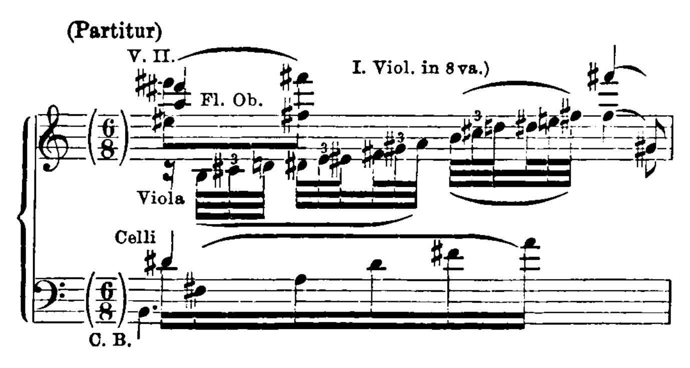
Er beseitigt damit jeden Zweifel über die Halbierung dieser Gruppen; denn bekanntlich können Fünfergruppen sowohl in 2 + 3, wie in 3 + 2 aufgelöst werden. Wie leicht und bequem spielen sich nun diese Läufe, wie wohltuend auch fürs Auge, das jetzt nicht mehr durch Unregelmäßigkeiten beunruhigt wird! Über 50 Jahre figurieren diese falschen Fünftolen in den Klavierauszügen, und zwar in allen; nicht einer hat sie beseitigt! In dem von mir bei Breitkopf & Härtel (V. A. 4675) neu herausgegebenen Tristan-Album für Klavier zu zwei Händen sind endlich auf meine Veranlassung diese Parasiten ausgemerzt und die Läufe genau nach der Partitur wiedergegeben. Der Satz des Vorspiels ist dem J. H. Schneiderschen Klavierauszug für 2 Hände mit unterlegtem Text entnommen (V. A. 4525), der sich im Vorspiel wieder an Singers neuen Auszug (V. A. 4505) anlehnt.

Der 3. Takt des Wiedereintritts von C dur lautet bei Bülow so:

[1]) Dieser Aufsatz ist schon im Jahre 1913, also v o r Ablauf der Schutzfrist geschrieben worden.



In der Partitur lautet die Stelle dagegen folgendermaßen:

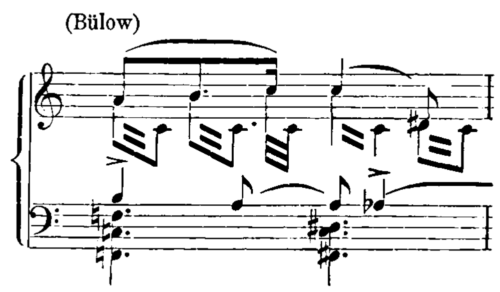


Der Lauf der Bratschen ist durch die 1. Violinen in der Oktave verdoppelt, die am Schluß vom hohen fis³ auf das gis¹ der Bratschen herunterspringen und sich dann mit diesen vereinigen. Die 4 ersten Achtel des Bülowschen Laufs sind der völlig nebensächlichen Figur der Celli entnommen, die zu dem Lauf der Bratschen als Begleitungsstimme auftritt. Wie einfach läßt sich die Stelle nun folgendermaßen arrangieren:



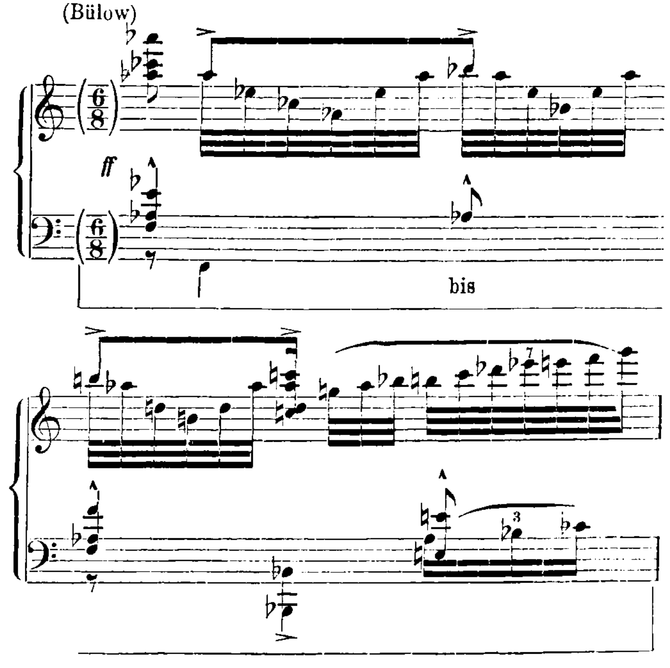
Das spielt sich nicht um ein bißchen unbequemer als das Bülowsche Arrangement und ist genau nach der Partitur. Vor allem ist auch der Schluß des Bratschenlaufes notengetreu wiedergegeben; das zweimalige Anschlagen des „fis" scheint mir von besonderem Reiz und ist von Wagner gewiß nicht ohne Absicht hingeschrieben. Hierauf aber zu verzichten, lag nun gar kein Grund vor. Verwundert schüttelt man auch hier den Kopf und fragt sich vergeblich: Warum ist das nicht längst so geändert worden? Denn auch diese Stelle steht genau nach Bülowscher Komposition in allen Klavierauszügen.

Über die jetzt folgenden Takte



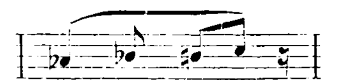
und die Umlegung der beiden Motive will ich nicht rechten — das ist Ansichtssache des Arrangierens und bringt wenigstens nicht direkt Falsches. Freilich könnte auch hier das Motiv der Bläser, das Bülow 2 Oktaven tiefer unter das der Streicher gelegt hat, ruhig in seiner richtigen Lage bleiben (s. den Schluß des vorigen Notenbeispiels bei *); auf das Tremolo wäre um so eher zu verzichten, als es in der Partitur nur durch einen Paukenwirbel angedeutet ist, und die Stelle würde viel klarer und spielbarer als bei Bülow.

An dem Höhepunkt der nun folgenden Steigerung, 2 Takte vor dem: „allmählich im Zeitmaß etwas zurückhaltend" notiert Bülow folgendermaßen:

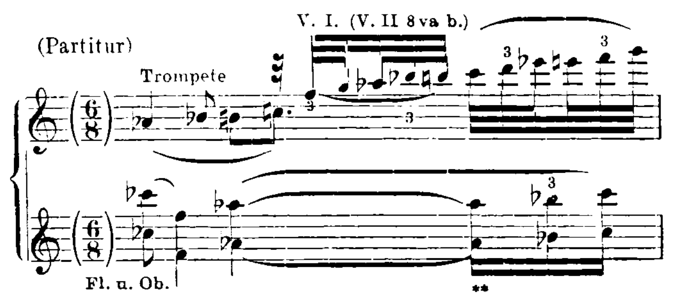


Die arpeggierten Akkorde der rechten Hand stehen natürlich auch nicht einmal andeutungsweise in der Partitur. Aber das ist das wenigste. Sie sind mit augenscheinlicher Absichtlichkeit, klangliche Akkordfülle zu erzielen, hingesetzt. Sieht man am Schluß des Taktes die Sechzehntel-Triole in der Linken, das as b ces, das zu dem darüberliegenden e so scharf dissoniert, so wird jeder den Eindruck haben, als ob es ein mit besonderem Nachdruck, etwa in Hörnern und Fagotten auftretendes Motiv sei. Nichts von dem! Die Triole steht in den hohen Holz-

bläsern und verschmilzt und assimiliert sich vollständig mit dem in Oktaven hinaufrollenden Lauf der beiden Geigen; sie ist gewissermaßen die klangliche Kondensierung dieses Laufes, ist also für das Arrangement nicht nur entbehrlich, sondern erweckt sogar falsche Vorstellungen. Der Lauf selbst, den Bülow in einer natürlich auch unechten Siebentole endigen läßt, lautet in der Partitur vom 5. Achtel des Taktes ab, also von der Stelle ab, von der er mit Bezug auf das Motiv



zu verwenden ist — dieses tritt übrigens nur in dieser Lage und nur in der Trompete auf — so:



Man vergleiche das mit dem, was Bülow an derselben Stelle zurechtgemacht hat. Auch hier handelt es sich um direkt falsche Noten. Otto Singer hat an dieser Stelle wenigstens die Siebentole beseitigt, dadurch daß er das mittelste es des Bülowschen Laufes ausließ, behält aber sonst die falschen Noten des Laufes bei. Carl Reinecke dagegen ist der einzige, der ihn richtig notiert hat, er hat also sicher bei der Stelle in die Partitur gesehen; leider hat aber auch er die Triole as, b, ces in der Linken beibehalten.

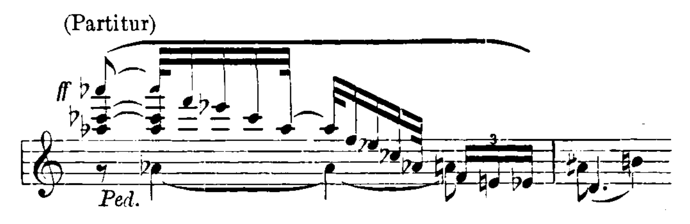
Am schlimmsten ist es dem jetzt folgenden Takt ergangen: In einen Violinlauf hinein, der aus höchster Lage vom 2. Achtel ab in langsamen Synkopen herabflutet, setzt beim 2. Achtel die Oboe mit dem Motiv ein



Um nun dieses gis der Oboe, das den bedeutsamen ersten Teil des Motivs bildet, richtig packen und auf dem Klavier mit klanglicher Energie zur Wiedergabe bringen zu können, beschränkt Bülow den in der Partitur auf den ganzen Takt ausgedehnten Lauf auf das 2. und 3. Achtel, läßt ihn in zwei Zweiundreißigstel-Sechstolen herniederstürzen und faßt vom 4. Achtel das gis selbständig an.

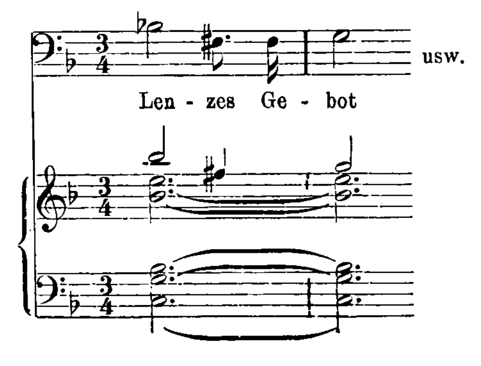


Diese aus praktischen Erwägungen der Spielbarkeit entstandene Änderung ist aber vom ästhetischen Standpunkt aus äußerst bedauerlich, denn sie erweckt ein ganz falsches Bild von der Stelle, erregt Vorstellungen, die der Tendenz des Stückes direkt zuwider sind. Hier haben wir jetzt einen jähen Absturz aus Felsenhöhe, ein Auftaumeln aus höchster Leidenschaft und ein banges Nachzittern sündiger Begier. Wie oft habe ich als junger Mensch beim Anhören des Tristan-Vorspiels vergeblich auf diese gewaltige Katastrophe gewartet, die sich mir beim Studium des Klavierauszuges mit plastischer Schärfe und dramatischer Wucht eingeprägt hatte. — Und was soll es nach des Meisters eignen Worten sein? — Ein langsames Hinsterben, ein „ohnmächtiges in sich Zurücksinken der Glut, die wie im Tode zu erlöschen scheint". — Genau diese Vorstellung aber erregt der Lauf der Partitur. Otto Singer ist zum Glück der erste und einzige, der seine Bedeutsamkeit richtig erfaßt und ihn notengetreu wiederhergestellt hat. Gut wäre es aber gewesen, wenn er auf dem 2. Achtel den Eintritt des Oboe-Motivs durch Anschlagen des gis (as) markiert hätte;

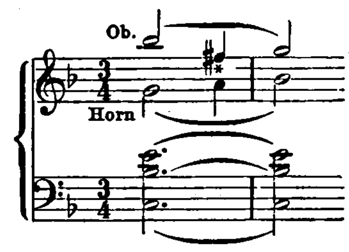


da der Lauf erst nach Beginn des 2. Achtels herniederrinnt, ist das ganz gut möglich.

Wer nun etwa glaubt, daß der Grundzweck meines Aufsatzes eine Art Philippika gegen Bülow sein soll, der irrt. Ich bin mir wohl bewußt, welcher Riesenaufgabe sich Bülow gegenüber befand. Muß man doch bedenken, daß unsere heutige Generation zum Tristan in einem ganz andern Verhältnis steht als die damalige. Jener war das Werk direkt über den Kopf gewachsen und nur wenige Auserwählte waren imstande, seine Schönheit zu erkennen und zu verstehen. Unsere heutige Jugend steht über der Sache; sie blickt auf den Tristan herab als auf den festen Bestand ihres musikalischen Besitzes, — sie hat es leichter. Zudem hat bei Übertragung neuer Orchesterpartituren für Klavier den schwersten Stand immer der erste Bearbeiter; allen späteren ist die Bahn geebnet; denn sie haben die Möglichkeit zum Vergleich zwischen ihren Ideen und denen des Vorgängers. Außerdem schreiben ja die meisten von dem ersten Bearbeiter einfach ab und ändern nach Gutdünken, nur um andern Satz zu liefern, meistens sogar, ohne in die Partitur zu sehen. So kommt es, daß, wie hier, Versehen des ersten Bearbeiters ein Menschenalter hindurch unbemerkt stehen bleiben konnten und in spätere Bearbeitungen hinüberwanderten. Ein schlagendes Beispiel hierfür liefert auch die bekannte Stelle des Sachs: „Lenzesgebot, die süße Not, die legt' es ihm in den Mund". K. Taussig, der erste Bearbeiter der Meistersinger, hat sie für Klavier so gesetzt:



Er wie alle späteren Bearbeiter haben übersehen, daß zu dem b fis g der Melodie sich in der Hornstimme ein durchgehendes a befindet, das der Stelle jetzt die folgende Fassung gibt:



Diese fundamentale Auslassungssünde findet sich, wie gesagt, in allen späteren Klavierbearbeitungen wieder. Karl Klindworth ist der einzige, der die Stelle in seinen neuen Klavierauszügen richtig notiert hat.

Ich wiederhole es noch einmal, der Zweck meiner Arbeit ist nicht lediglich ein Vorstoß gegen Bülow. Dieser war eben eine durchaus eigenwillige, rücksichtslose Natur; Oft ging er in seiner sich selbst gestellten Mission, „alte verzopfte Gewohnheitssünden im Vortrag der Meisterwerke unserer Tonheroen auszumerzen", zu weit und pfropfte auf alten Schlendrian eine seiner berüchtigten Eigenmächtigkeiten. — Nur von diesem Gesichtspunkt aus findet man einen Weg, seine sonst gänzlich unverständliche Handlungsweise in diesem Fall zu erklären.

Wohl aber ist es ein anderer Umstand, der mich veranlaßt, gerade jetzt die Angelegenheit zur Sprache zu bringen: Von 1914 an sind Wagners Werke frei, und es ist wohl anzunehmen, daß nun eine ganze Reihe neuer Klavierbearbeitungen seiner Werke erscheinen wird. Im Sinne der Kunst wäre es, zu verhüten, daß von jenen alten traditionellen Entstellungen etwas in die neuen Bearbeitungen mit hinüberschlüpft! Vielleicht wird mancher der neuen Bearbeiter durch die Aufdeckung jener Unrichtigkeiten sich zu einer größeren Gewissenhaftigkeit veranlaßt fühlen oder noch im letzten Augenblick Veranlassung nehmen, schon begangene Fehler wieder auszumerzen. Nicht der Ruhm, als der erste hierauf hingewiesen zu haben, ist also der Zweck dieser Zeilen, sondern lediglich der Wunsch, die Kunstwerke unseres Meisters von allen Entstellungen frei zu wissen!



Bach- und Gluck-Anekdoten

In „Heinrich v. Kleists Berliner Kämpfe" von Reinhold Steig (Berlin und Stuttgart) heißt es wörtlich S. 379 f.:

Zwei Musikanekdoten (über Bach und Gluck). Die erste, über Bach, steht anonym im 21. Abendblatt vom 24. Oktober 1811, und ist nur ein einziger Satz echt Kleistischen Aufbaues.

Anekdote

Bach, als seine Frau starb, sollte zum Begräbnis Anstalten machen. Der arme Mann war aber gewohnt, alles durch seine Frau besorgen zu lassen; dergestalt, daß da ein alter Bekannter kam und ihm für Trauerflor, den er einkaufen wollte, Geld abforderte, er unter stillen Tränen, den Kopf auf einen Tisch gestützt, antwortete: „Sagt's meiner Frau".

Die andere Anekdote betrifft Glucks „Iphigenia", für die, als sie in Berlin gegeben wurde, Armin enthusiastisch sich in den Abendblättern erklärte (oben S. 212). Sie steht anonym im 18. Abendblatt des zweiten Quartals, vom 22. Januar 1811.

Anekdote

Als Glucks „Iphigenia", die jetzt alles entzückt und hinreißt, in Paris zum ersten Male aufgeführt wurde, fiel sie, gleich dem Machwerk des untersten der Midasenkel. „Ach Iphigenia ist gefallen!" sagte Gluck voll Verzweiflung zu einem Freunde. — „Ja, vom Himmel!" antwortete dieser, und ein wahreres Wort wurde nie ausgesprochen.

Auch sie scheint Kleistische Diktion zu haben. Woher solche Anekdoten stammen konnnten, dafür will ich eine Möglichkeit andeuten. Reichardt hielt sich damals in Berlin auf. In seinen vertrauten Briefen aus Wien (1810 2, 215) lesen wir, daß er damals ein Leben Glucks zu schreiben plante, zu dem er in Wien und Prag Anekdoten gesammelt habe. Diese Anekdoten wird Reichardt seinen Berliner Freunden nicht vorenthalten haben. Ich bin jedoch davon entfernt, zu behaupten, daß Kleist aus Reichardts Munde die Musikeranekdoten empfangen haben müßte.



Ein unbekanntes Werk von Gluck

Der bekannte Gluck-Forscher und begeisterte Gluck-Förderer Max Arend, der Gründer der Gluck-Gemeinde, hat neuestens eine tragische Ballettpantomime Glucks, die überhaupt noch nicht im Druck erschienen war, zum ersten Male herausgegeben. Er hat das Werk „Der Prinz von China" überschrieben.[1]) Das Szenarium ist ursprünglich von Glucks Mitarbeiter Angiolini nach Voltaires bekannter Tragödie L'orphelin de la Chine bearbeitet; allerdings ist jene erste Bearbeitung nicht erhalten, sondern nur eine zweite, zu welcher Angiolini später eigne Musik schrieb. Das der Ausgabe beigegebene (zweite) Szenarium paßt also nicht vollkommen zu den 16 Musikstücken, welche das Werk umfaßt. Indessen schadet dies nichts, da es zum Verständnis durchaus genügt, den allgemeinen Verlauf der Handlung zu kennen, den die Glucksche Musik darstellt. Diese Musik wird für viele, auch für Kenner, eine große Überraschung bilden. Sie ist von schärfster, eindringlichster Charakteristik und leidenschaftlicher Gewalt.

Die Pantomimenmusik Glucks wird gemeinhin kaum erwähnt. Mehrere bekannte Musikgeschichten nennen sie gar nicht, andere führen nur den Titel an. Damit läßt man dem Genie Glucks zweifellos Unrecht widerfahren; denn Werke wie dieses gehören nicht etwa in den Bestand jenes toten Materials, woraus sich Forscher das Bild früherer Zeiten mühsam erarbeiten müssen und das sonst niemand etwas angeht. Hier ist Musik, die jeden unbefangenen Hörer (heute vielleicht mehr als zur Zeit ihrer Entstehung) innerlich packen und mit sich reißen wird. Hier sind Klagegesänge von ergreifend schlichter Innigkeit, Siegesmärsche voll hohem Jubel; vor allem aber ist hier Kriegsmusik — sie stellt den Einmarsch der wilden Horden Gengiskhans des Eroberers in das stille, altkultivierte China dar — von wahrhaft eisernem Klang und brutaler Härte. Einige von den Stücken würden heute sogar öffentlich bei richtiger Spielart faszinierend wirken; sie passen zu dem rauhen Charakter kriegerischer Tage und haben Töne, wie sie von den furchtbarsten Schlachtfeldern herüberklingen.

Es braucht nach alledem kaum gesagt zu werden, daß das ganze Werk den modernsten Bestrebungen auf dem Gebiete der Tanzkunst entgegenkommt. Wie oft ist nicht über den Mangel an guter, durch Pantomime und Ausdrucktanz „realisierbarer" Musik geklagt worden; Isadora Duncan und Herr Jaques haben zu dem unkünstlerischen Auskunftmittel greifen müssen,

[1]) Verlag Georg D. W. Callwey (Hausmusik des Kunstwarts), München. 33 S., 4,50 M.

Musik zu verwenden, die ihrem innersten Wesen der Tanzerei widersprach (Bach, Chopin, Beethoven); hier aber ist geniale Musik, die mit ihrer tief innerlich geschauten Gestaltung talentvolle Tänzer und Spielleiter geradezu zu einem Versuch herausfordert. Man darf füglich erstaunt sein, daß der Forschung das große Verdienst bisher entging, welches sich Gluck um die Pantomime und das Ballett erwarb, indem er — in jahrelanger ernster Arbeit! — das alte verrottete Opernballett zu einem Instrument echt künstlerischer Darstellung erhob, damit seiner Zeit weit vorauseilend.

M. Arend ist zu diesem Griff aufrichtig zu beglückwünschen, und es ist gut getan, ein solches Werk nicht in eine teure Gelehrtenausgabe zu stecken, sondern weiten Kreisen zugänglich zu machen. Das Werk, dessen Klaviersatz von hervorragendem Feingefühl zeugt und große Klangfülle aufweist, ist für jeden Empfänglichen verständlich. Es versteht sich, daß Instrumentenangaben beigefügt sind; ebenso neben dem Szenarium eine alles zur Aufklärung Nötige enthaltende Einleitung. Mögen die vielen, welche an diesem Werk Freude haben könnten, es sich nicht entgehen lassen! —n.



Berliner Brief

im nächsten Hefte.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

In einem „außerordentlichen" Gesellschaftskonzerte (10. Februar veranstaltet) hörten wir nach genau 6jähriger Pause einmal wieder Mendelssohns „Elias", und zwar fand die jetzige Aufführung zum Besten des österreichischen Roten Kreuzes statt. In der Gesamtwirkung unterschied sich die sehr würdige jetzige Aufführung nicht wesentlich von der am 10. Februar 1909 veranstalteten. Kapellmeister F. Schalk hatte Chor und Orchester wieder aufs beste einstudiert. Den Elias sang auch wieder ein rühmlich bekannter reichsdeutscher Gast (damals Karl Perron), Fritz Feinhals, besonders alles Rezitativische sehr ausdrucksvoll wiedergebend. Auch sonst war das Soloquartett (Frau Foerstel-Links: Sopran, Frl. Emma Hönig aus Prag: Alt, Herr Globerger aus Darmstadt: Tenor) in den rechten Händen, und gerade die erstgenannte Künstlerin errang wieder mit der berühmten H moll-Arie zu Anfang des zweiten Teiles „Höre Israel" den Preis, obwohl sie vor derselben wegen plötzlicher Indisposition um Nachsicht ersuchen ließ. Das hatte sie wahrlich nicht nötig, und darum wurde Frau Foerstel gerade hier fast demonstrativ applaudiert. Von den einzelnen Ensemblesätzen kamen besonders das liebliche Doppelquartett „Denn er hat seinen Engeln befohlen" (G dur, im 1. Teil) und das gleich reizvolle Engelterzett (D dur, im 2. Teil) zur vollen Geltung. Von imposantestem Effekt war unter Prof. Dittrichs Meisterhänden die Orgel. Übrigens fiel mir bei dieser Elias-Aufführung (wie auch bei jeder von mir besuchten früheren) eine merkwürdige Reminiszenz auf, die meines Wissens noch von niemandem als solche erwähnt wurde. Mendelssohn läßt das Oratorium in den Bläsern genau mit denselben feierlichen Akkorden (sogar in der gleichen Tonart D moll!) beginnen wie Schubert sein allbekanntes Lied „Der Tod und das Mädchen". Und das kehrt dann im „Elias" leitmotivisch wieder, so oft von einer Anrufung Gottes oder einer Verkündigung in seinem Namen die Rede ist. Handelt es sich hier um ein bewußtes Schubert-Zitat oder sind Mendelssohn die eindringlichen D moll-Klänge nur ahnungslos ihrer früheren Verwendung im Ohr gelegen? Oder endlich haben beide Tondichter, Schubert und Mendelssohn, vielleicht aus derselben — liturgischen? — Quelle geschöpft, wie es bekanntlich bezüglich des in Sexten aufsteigenden Dresdner Amen bei Mendelssohn (Reformationssinfonie) und Wagner (Gralsmotiv in Parsifal) der Fall ist?! Vielleicht könnte der geehrte Berliner Kollege, der ja schon vor Jahren eine treffliche kleine Mendelssohn-Biographie geschrieben (Reclamsche Universalbibliothek Nr. 3794), hierüber Aufschluß geben.

Daß die edle, dereinst wohl überschätzte, später um so mehr unterschätzte und von vielen einfach zu den Toten geworfene Muse Mendelssohns gerade in unseren Tagen häufig förmlich wieder auflebt, bezeugt nicht nur die große Anziehungskraft, welche jetzt wieder „Elias" übte, sondern auch genau eine Woche vor dessen Aufführung der herzliche Anklang, den eine Reihe seiner volkstümlich innigen Lieder fand, und zwar neuerdings aus dem Munde der gefeierten Sopranistin des Gesellschaftskonzertes, Frau Foerstel. Es galt einen neuen Vortragssaal im Musikvereinsgebäude einzuweihen, und da dies gerade auf den 3. Februar — den 106. Geburtstag Mendelssohns — fiel, begann Frau Foerstel mit Liedern dieses Meisters, denen sie dann, mit noch größerem Erfolge, solche von Hugo Wolf folgen ließ, die ihren Mitteln und ihrem Talent eben noch besser lagen. In die Ehren des Abends teilte sich die mit Recht so beliebte Sängerin mit der feinfühligen Pianistin Frl. Gisela Springer, die sich namentlich durch ihre zyklischen Vorträge „Vom hören lernen" einen pädagogisch guten Namen gemacht. Faktisch konnten auch bei dieser Einweihungsfeier eifrige Nachstrebende von Frl. Springer lernen, wie man Beethovens „Abschiedssonate" Es dur Op. 81 und die in B moll von Chopin (mit dem Trauermarsch) sowie Liszts Paraphrase aus Mendelssohns „Sommernachtstraum" aufzufassen habe. Aber auch der Klavierbegleiter der Liedervorträge der Frau Foerstel, Herr K. Lafite, konnte in seiner Art als Meister gelten. Somit ein sehr gelungener Abend, der überdies die Zweckmäßigkeit des — äußerlich ganz einfach-schmucklosen — neuen Saales bezüglich Akustik und Verteilung der Plätze erfreulich nachwies.

Noch wäre für heute eines „außerordentlichen" Sinfonieabends des Wiener Konzertvereins zu gedenken, welcher am 12. Februar unter F. Löwes Leitung als sogen. „Mitgliederkonzert" veranstaltet wurde und tags darauf mit dem gleichen Programm: Mozart: Es dur-Sinfonie, Bruckner: Sinfonie D moll Nr. 3, Liszt: Tasso seine Wiederholung fand. Da es sich um lauter auch in Deutschland längst anerkannte Meisterwerke handelt, haben wir nur von deren Aufführung zu sprechen, und zwar bezüglich Bruckner und Liszt mit rückhaltloser Zustimmung. Über die Tempowahl bei Mozart könnten wir allerdings mit Löwe nicht ganz übereinstimmen. Das Menuett schien uns etwas zu langsam, das Finale etwas zu schnell genommen. Doch ist das schließlich subjektiv. Am meisten schlug wieder die Brucknersche Sinfonie und aus ihr ganz besonders das früher so scharf umstrittene Finale ein, dessen überraschende, ja fürs erstemal Hören manchen geradezu verblüffende Stimmungskontraste (ähnlich dem Finale der „Sechsten") Löwe aufs schönste zu vermitteln und dadurch den überzeugendsten Totaleindruck zu bewirken wußte.

Vielleicht interessiert es einen oder den anderen unserer werten Leser, Bruckners eigene Äußerungen über die am meisten angefochtene Kombination im Finale seiner dritten Sinfonie zu vernehmen, wie er sich darüber einmal gegen seinen getreuen Jünger und Vorkämpfer August Göllerich aussprach. Es handelt sich um die anmutige, fast polkaartige Fis dur-Melodie der Streicher, welche aber doch nur einen Kontrapunkt bildet zu der Hauptsache, einem feierlichen Choral der Bläser (S. 127 der Partitur bezw. S. 64/65 des vierhändigen Auszugs beginnend und dann unter ganz eigenen, an Mozarts Requiem erinnernden Modulationen ziemlich lange fortgesetzt). Über die Bedeutung dieser oft mißverstandenen Stelle ließ sich nun Bruckner im Fasching des Jahres 1881, bei einem nächtlichen Heimgange in seine damalige Wohnung (Wien, I. Bezirk, Heßgasse 7) begleitet von Göllerich, gegen letzteren vernehmen, als von den offenen Fenstern eines Schottenring-Palais Ballmusik an sein Ohr klang. Eben war Dombaumeister Schmidt gestorben und lag im Stiftungshause, das er an der Stelle des abgebrannten Ringtheaters erbaut hatte — gerade jenem Schottenring-Palais gegenüber — aufgebahrt.

„Sehn Sie" — sprach nun Bruckner — „hier im Hause großer Ball — daneben liegt im Hause der Meister auf der

Totenbahre! So ist's im Leben, und das habe ich im Finale meiner dritten Sinfonie schildern wollen: Die Polka bedeutet den Humor und Frohsinn der Welt — der Choral das Traurige, Schmerzliche in ihr." Hört man nach dieser naiven, aber von autoritativster Seite kommenden Erklärung [1]) die so merkwürdig in sich kontrastierende Doppelmelodie nicht mit ganz anderer Empfindung, weit größerer geistiger Befriedigung als zuvor? Mir wenigstens ist's immer so ergangen, und ich glaube, jedem vorurteilsfreien Hörer dürfte es ähnlich ergehen.

[1]) Göllerich teilte sie zuerst in einem für die erste Linzer Aufführung der D moll-Sinfonie 1900 verfaßten Programmbuch mit, und zwar seitens Bruckners zugleich als die überraschende Bestätigung einer Vorahnung: denn seine D moll-Sinfonie war ja schon 18 Jahre früher komponiert.

Rundschau

Oper

Barmen Der Barmer Theaterverein und der Ausschuß für Kunstpflege veranstalteten wöchentlich 2—3 Volkskunstabende; sie bescherten uns eine stattliche Zahl von Neueinstudierungen der besten Werke der Opernliteratur: Fidelio, Fliegender Holländer, Lohengrin, Nachtlager in Granada, Undine, Hänsel und Gretel, Troubadour, Carmen, Margarete. Verschiedene Vorstellungen zeichneten sich durch gute solistische Leistungen aus. Paul Schönfelds Lohengrin zeigte melodisch-weichen Stimmklang und Sicherheit des Gesanges. Mit seelischem Ausdruck sang und spielte Thilde Reuß-Wolsch die Elsa. Theo Wehrhards Telramund war recht charaktervoll. Kleffners Valentin (Margarete) stand auf künstlerischer Höhe. H. Oehlerking

Elberfeld Während im Konzertleben verhältnismäßig Stille und Ruhe zu beobachten war, entfaltete das von Artur v. Gerlach geleitete Stadttheater vor und nach Weihnachten unter im allgemeinen reger Beteiligung des Publikums eifrige Tätigkeit. Der Spielplan wurde durch eine Reihe von Neueinstudierungen bereichert: Entführung, Zauberflöte, Parsifal, Ring, Martha, Trompeter. Erfreuliches boten durchweg die solistischen Kräfte. Hunolds Wotan, Baums Parsifal, Else Günzler-Bengells Fricka und Helene Hornemanns Freia waren achtunggebietende Leistungen.

Als Uraufführung hörten wir das Weihnachtsmärchen „Die tapfere Prinzessin und der kluge Hans". Auf eine Besprechung an dieser Stelle kann indes verzichtet werden, da das neue Werk keinen Anspruch auf künstlerische Bedeutung macht. H. Oehlerking

Konzerte

Barmen Im Dezember und Januar pulsierte das Barmer Musikleben nur recht matt. Bemerkenswert ist zunächst ein Konzert des neu gegründeten Bach-Vereins, der durch eine geistliche Musikaufführung in der Wupperfelder Kirche Proben tüchtigen Könnens ablegte. Im Mittelpunkte der Darbietungen standen die großen Meister klassischer Tonkunst: Bach (Deutsche Tokkata, Choralsvorspiel zu: Das alte Jahr vergangen ist), Händel (Harfenarie und Esther, Adagio in G moll für Cello, Harfe, Orgel; Arioso in C moll für Orgel und drei Soloinstrumente) und Johannes Eccard mit einem sechsstimmigen, prachtvollen Chorsatz, den der Gesangverein zu schöner Wirkung brachte. Elisabeth Potz bewährte sich an der Orgel namentlich auch durch sinngemäße Registrierung. Künstlerisch erfolgreich beteiligten sich ferner Elsbeth Soldau-Leipzig (Harfe), Anni Vorwerk (Violine), Robert Groter (Cello). Der gemeinsame Gesang „Jesu, meine Freude" schloß das gut besuchte Konzert sinnig und feierlich erhebend ab.

Einen würdigen Abschluß des Kriegsjahres 1914 machte die Barmer Konzertgesellschaft mit dem reich dramatisch belebten, von Kampf und Sieg singenden „Elias" von F. Mendelssohn. Wenn auch die Männerstimmen erhebliche Lücken aufwiesen, so kamen die herrlichen Chöre doch zu eindringlicher und ergreifender Wirkung. Das Solistenquartett war harmonisch zusammengesetzt. Bei Elfriede Goette-Berlin fanden sich die Sopranpartien gut aufgehoben. Die dankbare Arie „Sei stille dem Herrn" gestaltete sich für die Altistin Rosi Hahn-Frankfurt zu einer Glanzleistung. Emil Pinks und Georg Nieratzky-Mannheim führten ihre Soli in tadelloser Technik und sinngemäßer Vortragsart aus. Das städtische Orchester stand unter trefflicher Leitung von Prof. Richard Stronck. H. Oehlerking

Berlin James Simon ist ein klar disponierender Musiker mit tüchtigem Können, seinem Klavierspiel fehlt jedoch die Wärme des Miterlebens, die Phantasie im Nachgestalten. Unter Mitwirkung von Eugenie Stoltz-Premyslav und Alfred Wittenberg brachte er ein Trio eigener Komposition zur Uraufführung. Der erste Satz, ganz besonders der Durchführungsteil, war von bester Wirkung, ohne Anspruch auf Originalität zu erheben. Weniger gelungen sind die folgenden; der zweite Satz beginnt mit einem Zwiegesang der Streichinstrumente, bleibt jedoch in der Entwicklung steril; dem dritten Satz dient als Motiv eine venetianische Volksweise, die sich im eigentlichen Element des Komponisten rein melodisch hält, von freundlicher Wirkung; das nicht bedeutende thematische Material des letzten Satzes wird durch übermäßiges Auseinanderziehen eintönig. Alles in allem das Opus eines tüchtigen Musikers, in Einzelpartien nicht undankbar, jedoch ohne zwingende Impulse.

Hilde Saldern verfügt über eine wohlgebildete, sympathische Sopranstimme, die sie jedoch in der Höhe leicht forciert. Eine klare Aussprache und ein liebenswürdiges Vortragstalent befähigen sie zum Liedgesang. Sie unterzog sich in dankenswerter Weise der Aufgabe, neben Beethoven, Mozart und Wolf auch zeitgenössische Komponisten zu Gehör zu bringen. Die Vertonungen von Joseph Marx zeichnen sich durch Farbenreichtum aus, in dem Bestreben jedoch, neu und eigenartig zu wirken, verfällt der Komponist gelegentlichen Manieriertheiten. Richard Stöhr, dessen ausgezeichnete musikalische Formenlehre seinen Namen über die Grenzen seines Wiener Wirkungskreises hinaustrug, steht auf realerem Boden, seine Erfindung hält sich in Grenzen des Durchschnitts, tonmalerisch tat „Grauer Vogel über der Heide" Wirkung. Doch wozu den „Ganymed" noch einmal komponieren, ist er nicht von der Schubertschen Vertonung untrennbar? K. Schurzmann

Elberfeld Im Konzertleben unserer Stadt hat von Mitte Dezember bis Ende Januar verhältnismäßig große Ruhe geherrscht. Für die Leser unserer Zeitschrift sind nur zwei Veranstaltungen mit mehr als örtlicher Bedeutung bemerkenswert. Der von Dr. Haym kunstsinnig geleitete Lehrergesangverein gab ein schönes Weihnachtskonzert, das den Altmeistern Bach und Brahms in der Hauptsache gewidmet war. Der in echt Bachscher Kunst wurzelnde achtstimmige Brahmssche Gedenkspruch „Der Herr wird seinem Volke Kraft geben, der Herr wird sein Volk segnen mit Freuden" hinterließ einen erhebenden, tröstlich-feierlichen Eindruck. Eine willkommene Ergänzung erhielt das Programm durch zeitgemäße Soldaten- und Kriegslieder vom Vereinsdirigenten Dr. Haym, der in seinen Tonwerken den auf volkstümliche Melodie gerichteten Stil gut getroffen hat. Hervorzuheben sind: Kreuzer Augsburg vor Libau, Aufbruch, Matrosenlied (Löns), das Reiterlied „Nimmermehr" für gemischten Chor. Die gutgeschulte

Sängerin Frau Langenbeck erntete reichen Beifall mit Robert Schumanns „Soldatenbraut", P. Cornelius' „Trost", Mendelssohns „Deutschland", Janssens „Deutscher Schwur".

Aus Anlaß der Wiederkehr des 18. Januar (Gründung des Deutschen Reichs 1871) hatte sich aus Elberfelder Gesangvereinen ein Männerchor gebildet, der unter Leitung von Dr. Haym eine vaterländische Gedächtnisfeier veranstaltete. Vom städtischen Orchester begleitet sang der Chor schwung- und begeisterungsvoll den einstimmigen „altdeutschen Schlachtgesang" von Julius Rietz und Siegfried Wagners melodisch gesetzte, glänzend instrumentierte und rauschend klingende gute Gelegenheitsmusik „Fahnenschwur" (E. M. Arndt).

H. Oehlerking

Leipzig Im achtzehnten Gewandhauskonzert sang Herr Ernst Possony, Mitglied der Leipziger Oper, außer zwei von Theodor Streicher geschickt und interessant instrumentierten Balladen („Herr Oluf" und „Odins Meeresritt") von Loewe eine Neuigkeit des Leipziger Tonsetzers Eugen Lindner: Lieder des Saidjah für eine Singstimme mit Orchester. Das ist eine sehr weinerliche, aber doch poetisch schöne Sache: die Geschichte eines armen malaiischen Liebespaares Saidjah und Adinda, deren eins dem andern in Treue nachstirbt. Der prächtige Multatuli (Dekker), den wir aus anderen Schriften sehr hoch einschätzen gelernt haben, überlieferte die beiden sinn- und bilderreichen Gedichte. Hier ist alles Gefühl: Gefühl des einfachen Menschen, bis zur Monotonie blumiger Redseligkeit, in der sich der Schmerz tief und echt ausspricht. Also ein guter Vorwurf für musikalische Lyriker, wie Eugen Lindner einer ist. Wenn ihm auch Erinnerungen an andere Musikexotika in die Feder liefen, so ist ihm doch die blumige Färbung und vor allem die elegische Grundstimmung außerordentlich geglückt. Auch das spricht für ihn, daß er trotz dem modernen Orchester immer bei der Sache — im Bannkreise einfachsten Empfindens — bleibt und sogar an den am besten gelungenen ekstatischen Höhepunkten keineswegs auf blendende Wirkungen ausgeht, die ja hier auch unberechtigt (unkünstlerisch) wären. Am schönsten aber ist es, wie er seine durchaus moderne Modulation in den Dienst der Schlichtheit zu stellen weiß: das ergibt ein musikalisch überzeugendes Bild der seelischen Differenzierung, wie sie auch dem Naturkinde (so wollen wir den malaiischen Liebenden auffassen) eigen sein kann, nach diesen Gedichten in hohem Grade eigen sein muß. Selbstverständlich ist mit solch ehrlichen Kompositionen zunächst kein sogenannter durchschlagender Erfolg zu holen. Die Aufnahme war, wie man das nennt, freundlich, wäre wohl noch freundlicher gewesen, wenn Herr Possony über weichere, weniger hohle Mittel zu verfügen gehabt hätte. Die Loeweschen Balladen glückten ihm besser. Als Erstaufführung verzeichnete der Zettel den „Hymnus an die aufgehende Sonne" für Orchester und Orgel (Prof. Straube) von Richard Mandl, eine nicht gerade erfindungreiche, aber wirkungsvoll aufgebaute Komposition, deren unverhältnismäßige Länge durch Retardationen geschickt vertuscht wird. Das Hauptwerk des Abends war Bruckners nunmehr bereits klassisch gewordene Es dur-Sinfonie (die Romantische), deren mustergültige Ausführung unter Prof. Artur Nikischs hinreißender Leitung mit lebhaftem Dank aufgenommen wurde. Selten nimmt man Gelegenheit, der einzelnen Orchestermitglieder zu gedenken. In dieser Sinfonie aber sind dem Pauker, dem ersten Horn und dem Bratscherchor so wichtige und schwierige Aufgaben zuerteilt, daß ihre meisterhafte Wiedergabe einmal besonders hervorzuheben nicht unangebracht ist.

F. B.

Die Singakademie ist leider — wenigstens nach den letzten Jahren zu urteilen — die einzige Leipziger Konzertgesellschaft, die sich ab und zu der größeren Chorwerke Max Bruchs erinnert. Gewiß sind diese nicht als die am höchsten stehenden Werke des Tonsetzers anzusehen; denn das sind bekanntlich zwei jetzt schon als klassisch anzusprechende von seinen Violinkonzerten, die aus so inniger Vertrautheit mit dem Instrument heraus erfunden und auch in der Erfindung stärker sind. Wo sich bei Bruch aber die Musik an das Wort zu schmiegen hat, streift er, in der Absicht, die stofflichen Höhepunkte ganz zu erreichen oder die Stimmung durch Verwendung von überkommenen Liedweisen zu heben, die Grenzen des künstlerischen Geschmackes oft bedenklich. Immerhin ist er aber auch als Gesangskomponist ein in jeder Beziehung hoch über vielen sogenannten modernen, im Grunde aber rückschrittlichen Tönesetzern stehender Formenkünstler, dessen Chorsatz vor allen Dingen vollendet genannt zu werden verdient. Von seinen drei Werken „Gustav Adolf", „Römische Leichenfeier" und „Die Glocke", die die Singakademie ihrem Vortragsplan (früher sagte man „Repertoire") einverleibt hat, holte sie diesmal als das zeitgemäßeste das erste hervor. Was eben im allgemeinen von Bruchs Chorwerken gesagt wurde, gilt vom „Gustav Adolf" im besonderen. Daß er auch einige schöne Einzelarien, vornehmlich im zweiten Teil, einschließt, mag der Erwähnung wert sein. Über die Ausführung des Oratoriums genügt es kurz festzustellen, daß der Chorteil, wie wir das bei der Singakademie von je gewöhnt sind, unter G. Wohlgemuth sorgfältig eingeübt, das Windersteinorchester — wenn auch hin und wieder der Zusammenschluß mit dem Gesang nicht ganz fest erschien — gut auf dem Posten war, und daß die Hauptrollen bei Alfred Kase (Gustav Adolf), Emil Pinks (Bernhard von Weimar) und Agnes Leydhecker (Leubelfing) aufgehoben waren, deren Leistungen von uns in diesem Winter schon oft genug gewürdigt werden konnten. An der Orgel saß Max Fest.

Die erste Hälfte der VIII. Musikalischen Unterhaltung im Hause von Frau Schmidt-Ziegler — diese „Unterhaltungen" sind trotz ihrem bescheidenen Titel ernste künstlerische Morgenkonzerte — wurden von zwei Leipziger Tondichtern bestritten, die sich beide zur romantischen Schule bekennen, ohne freilich dabei ganz gleiche Ziele im Auge zu haben: Es sind Walter Niemann, dessen norddeutsch-romantische, schön gearbeitete Hebbel-Suite Op. 23 in diesen Blättern schon bestens bewertet worden ist, und Fritz v. Bose, der eine klang- und sangvolle Elegie für Violoncell vorlegte. Nicht übel, daß man mit Liedern von Schubert und Schumann, die Aline Sanden zwar nicht immer mit ruhigem Ton, aber sehr stimmungsvoll vermittelte, und mit Beethovens Cellosonate in A dur (Op. 69), um deren prächtige Wiedergabe sich Julius Wenzel verdient machte (wie schon um das genannte Werk von Bose), statt von der Vergangenheit zur Gegenwart einmal die umgekehrte Richtung einhielt. Das wäre oft besonders bei umfangreichen und schwerer eingänglichen neuen Werken sehr zum Vorteil für deren Verständnis. Am Klavier wirkten Fritz v. Bose und Tilla Schmidt-Ziegler in ihrer bekannten sorgfältigen Weise.

Das Böhmische Streichquartett krönte seine diesjährigen Besuche in Leipzig mit einem Beethoven-Abend. Erfreulicherweise mußten nicht gerade die letzten Quartette herhalten, sondern die Vereinigung wandte sich mit dem früheren und mittleren Beethoven (Quartette in C moll Op. 18, IV und F dur Op. 59, I) an das Verständnis einer größeren Zuhörerschaft. Die Böhmen sind zwar letzten Grundes keine Beethoven-Spieler im höheren Sinne — dazu fehlt es ihnen etwas an der Urkraft des Meisters —, aber sie bringen doch so viele schöne Streichertugenden, die hier schon oft geschildert wurden, mit, daß man Beethoven auf ihren Programmen nicht missen möchte. Außer den beiden Quartetten hatten sie auf ihrem überlang berechneten Konzertzettel das große B dur-Trio stehen; an Stelle des letzthin zum Heere einberufenen Severin Eisenberger vermittelte den pianistischen Teil Ignaz Friedman, der sich den Streichern dynamisch wie taktlich überraschend gut anschmiegte. Endlich wäre noch der prächtigen Leistung Hjalmar Arlbergs zu gedenken, der, von Max Wünsche begleitet, den „Liederkreis an die ferne Geliebte" geschmackvoll vortrug. Daß ein Bariton mit dem Werk nicht die gleich hohe künstlerische Wirkung wie ein Tenor zu erzielen vermag, steht auf einem andern Blatt; denn der Liederkreis ist nun einmal eigentlich für eine hohe Männerstimme geschrieben. Immerhin war der große Erfolg, den der Sänger — wie auch die Instrumentalisten — erzielte, wohlverdient.

Es ist ein Zeichen künstlerischer Kultur, daß die Concordia, die zum Besten der Kriegsnotspende einen vaterländischen Abend veranstaltete, nicht darauf besteht, die Vortragsfolge ihrer Konzerte um jeden Preis auf Kosten einer guten Wiedergabe immer mit neuen Paradepferden zu versehen. So hatte man auch den größten Teil der Chöre, die diesmal auf dem Programm standen, von ihr schon mindestens einmal gehört, und deshalb dürfte die Feststellung genügen, daß die Sänger ihrem trefflichen Chormeister W. Hänßel willig und aufmerksam folgten und wiederum, obgleich sie natürlich auch unter der Kriegsnot zu leiden haben, sogar noch mit einem für einen Massenchor berechneten Werk wie Hegars „1813" sehr günstig abschnitten. Auf die gesprochenen Darbietungen von Frl. Else Vogel (Dichtung) und P. Wermann (Ansprache) brauche ich hier füglich nicht einzugehen, doch sei erwähnt, daß Else Siegel, von Oswin Keller sorgfältig begleitet, in Liedern von Schubert, Beethoven und H. Wolf ihre Stimme in vorzüglicher Verfassung zeigte. Dr. Max Unger

Kreuz und Quer

Berlin. Im Deutschen Opernhause kam am 12. Februar Smetanas „Verkaufte Braut" zur ersten Aufführung. Das Werk wurde im Kgl. Opernhause, in der Komischen Oper, in der Kurfürstenoper stets, und zwar glänzend einstudiert, ohne sich jedoch auf dem Spielplane halten zu können. Im Deutschen Opernhause ward es von J. Waghalter dirigiert. Hertha Stolzenberg sang die Titelrolle, Kurt Frederich ihren Partner, Lieban den dummen Wenzel, Eduard Kandl den Heiratsvermittler usw. Der Erfolg war zunächst stark. Möge er dem feinen Werke nunmehr treu bleiben!

— Der Philharmonische Chor sang im Bechstein-Saal Bruchs soeben vollendetes Chorstück „Heldenfeier" Op. 88a für sechsstimmigen Chor, Orchester und Orgel (Klavierbegleitung) dem Komponisten vor. Die Komposition, Vertonung eines tiefempfundenen Gedichts von Margarete Bruch, sprach in ihrer edlen Melodik, der ausgezeichneten Deklamation und dem kristallreinen Bruchschen Chorsatz eindrucksvoll an. —m—

Dresden. Der Verband Sächs. Musikschuldirektoren (Vorsitzender Direktor Kaden in Dresden) hat an den Reichstag eine Eingabe gerichtet, in der er die Aufhebung des Versicherungszwangs der Musiklehrer fordert. Darin wird ausgeführt, daß der Musiklehrer als selbständiger Unternehmer zu betrachten sei, der eigene Unterrichtsräume, eigene Instrumente usw. besitzt, also nach dem erforderlichen eigenen ziemlich bedeutenden Geschäftsaufwand nicht als ein Angestellter betrachtet werden kann. Die Zwangsversicherung ist für die meisten Musiklehrer eine ihren Beruf ungeheuer schädigende Belastung, die besonders jetzt in der Kriegszeit die drückenden anderen Berufssorgen noch fühlbarer macht. In der Eingabe wird auch darauf hingewiesen, daß eine Besserstellung des Musiklehrerstandes nur erreicht werden kann durch Bekämpfung des Pfuschertums im Musikunterricht, durch behördliche Genehmigung zum Unterricht in der Musik, abhängig vom Nachweis der Befähigung, mit entsprechenden Übergangsbestimmungen.

Hamburg. Sein fünfzigjähriges Jubiläum bei der wohlbekannten Pianofortefirma Steinway & Sons beging am 16. d. M. Herr Direktor Arthur v. Holwede, der in der Musikwelt sich auch einen Namen als Komponist von Liedern und edelempfundenen patriotischen Männerchören gemacht hat.

Leipzig. Der Universitätssängerverein zu St. Pauli, die größte farbentragende studentische Korporation Deutschlands, ist in einer Weise am Kriege beteiligt, die in weitesten Kreisen bekannt zu werden verdient. Die Kunst des Gesanges, die der Paulus seit 1822, also schon seit jener Zeit, wo der vierstimmige Männergesang, eine künstlerische Frucht der deutschen Befreiungskämpfe, überhaupt erst entstand, pflegt, hat in den Paulinern, und zwar in den jungen und den alten, einen Idealismus und eine Begeisterungsfähigkeit geweckt und erhalten, die in diesem großen Kriege besonderen Ausdruck gefunden haben. Es war wenige Tage nach der Kriegserklärung Österreichs an Serbien, da zogen die Pauliner zur Mitternacht, geschmückt mit dem leuchtenden Blau ihrer Bänder und Mützen, zum Siegesdenkmal auf den Markt der Stadt Leipzig. In markigen Worten und mit einem „Burschen heraus", wie es feuriger und überzeugter nie gesungen ward, gelobten sie hier der hehren Germania, daß sie, falls der Kaiser zu den Fahnen riefe, dem Vaterlande die Treue, deren Farben sie ja im Burschenbande tragen, zu halten gewillt seien bis in den Tod. Und der Kaiser rief zu den Fahnen, und Worte wurden zu Taten. Von 210 Aktiven und Inaktiven traten 170 teils als Freiwillige, teils als gediente Soldaten ins Heer ein, während die Alten Herren rund 350 Mann stellten. Jede Charge vom Gemeinen bis zum Generalleutnant und Generalstabschef ist unter diesen 520 im Felde stehenden Paulinern vertreten. 115 Pauliner erhielten das Eiserne Kreuz; 40 aber starben den Heldentod. In blutiger Erde ruhn sie in Feindesland und träumen von Deutschlands Sieg und Zukunft, von ihres Bannerliedes „blühender, goldener Zeit" und von den „Tagen der Rosen". Die 40 Pauliner endlich, die in der Heimat blieben oder besser bleiben mußten, werden nicht müde, Konzerte und Vortragsabende, deren Erträge sie für wohltätige Zwecke bestimmt haben, zu veranstalten, um so auch auf ihre Weise dem Vaterlande zu dienen.

München. Kammersängerin Johanna Dietz wirkte hier in selbstloser Weise in einer ganzen Reihe von Wohltätigkeitskonzerten mit großen Erfolgen. Zuletzt sang sie (am 10. Februar) im Volkssinfoniekonzert in der Tonhalle u. a. die in München noch nicht gehörte Arie der Kunigunde aus Spohrs „Faust" unter begeisterter Anteilnahme der Hörer. Bei diesem Konzert wirkten nur Lehrer und Schüler der Akademie mit; außer dem großen künstlerischen wurde auch ein pekuniärer Erfolg (2300 M.) erzielt.

Zeitschriften

Daß Musik und Literatur auch in Österreich trotz des Krieges friedlich weiterblühen, zeigen u. a. nicht nur unsere österreichischen Musikberichte, sondern auch das ersprießliche Weitergedeihen der Kunstzeitschrift „Der Merker" (Herausgeber: Ludwig Karpath). Aus dem reichhaltigen ersten Februarheft seien folgende Beiträge angeführt: Vergessenes und Neues von Beethoven (drei vergessene Briefe und ein neues Schriftstück des Meisters, mitgeteilt und erläutert) von Dr. Max Unger, Von der echten Kunst und fremden Sprachen von Alfred Ehrenstein, Die Dichtungen vom „Armen Heinrich" von L. Andro, Einige Erinnerungen an Karl Goldmark von Dr. Theodor Helm, Die Neugestaltung der deutschen Bühne von Fr. Rosenthal, Berliner Musikleben von Leopold Schmidt, Fünfzig Jahre Wiener Musikleben von Dr. Th. Helm. Außerdem liegt dem Heft das Faksimile eines autographen Kanons von K. Goldmark bei.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke,
Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

// Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 9

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 4. März 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

„Die Liebe des Bersagliere"

Musikdrama in zwei Aufzügen von Carl Schüler, Hans Braun und Diedrich Metelmann

Musik von **Max Wiese**

(**Uraufführung** am **Kieler Stadttheater** am 20. Februar)

Ist es nicht ganz wie im seligsten Frieden? Man wird von der Direktion eines großen deutschen Stadttheaters zur Uraufführung eines neuen Musikdramas eingeladen; man betritt dann einen Theatersaal, in dem ein erwartungsfrohes, elegantes Publikum der vorzüglich vorbereiteten Aufführung mit größter innerer Sammlung lauscht; man überschüttet den jungen Tonkünstler mit Lorbeer und Beifall und man diskutiert dann in aller Ruhe den künstlerischen Wert der Neuheit, ganz abgesehen von allem politischen?

Ich möchte nur einen Augenblick in der Phantasie eine kleine Gegenprobe machen: Man versuche es nur einmal, jetzt in einem Pariser Operntheater eine Oper aufzuführen, die in dem „neutralen" Italien spielt! Eine Gegendemonstration wäre die totsichere Folge einer solchen „Barbarei", wie man im Lande des Chauvinismus alles das nennt, was nicht der blinden nationalen Eitelkeit kriegerisch schmeichelt!

Wir „Wilden" müssen also doch wohl bessere Menschen sein, daß wir es „wagen", in diesen Zeiten ein ganz in italienische Stimmungen getauchtes Liebesdrama aufzuführen. In der heißen Innerlichkeit, mit welcher sich die Librettisten und der Komponist in den Stoff versenkt haben, spiegelt sich die Jahrhunderte alte Liebe deutscher Künstler zu ihrem Sehnsuchtslande jenseits der Alpen, dessen innere Zusammenhänge mit deutscher Kunst viel zu alt und heilig sind, um durch noch so lautes Kriegsgezeter und Gehetze übertönt und ertötet werden zu können!

Wie ernst es die Verfasser mit ihrer Aufgabe genommen haben, geht aus der ganzen Anlage des Textbuches hervor, dem sie das aus Bovet entnommene Motto voransetzen: „Die Liebe in Italien ist nicht platonisch und nicht sentimental; sie treibt zum Opfer oder zum Verbrechen. Die Liebe in Italien ist sinnlich und deshalb eifersüchtig". Es zeigt sich hier gründlich liebevoller deutscher Idealismus. Kein schablonenhaftes Eifersuchtsdrama im sensationellen Einakterstil, sondern eine psychologisch entwickelte Tragödie mit echten seelischen Konflikten schwebte den Autoren vor; leider haben sie sich hierbei insofern doch vom „Verismo" ein wenig fortreißen lassen, als sie ein wichtiges Mittelglied der Handlung der Zweiaktigkeit opfern zu müssen meinten. Immerhin wirken die beiden Hauptthelden, der calabrische Naturbursche Marco Ribetti und seine Geliebte Gianetta, glaubhaft. Marco fürchtet den Zwang des Militärdienstes, läßt sich aber dann doch voller Freude anwerben, als er hört, es gelte den Krieg, den Krieg gegen Tripolis. Er läßt sein Liebchen im Stich und erweist sich als ein so tapferer Soldat, daß er schnell zum Sergeanten befördert wird. Bei einem Vorpostenkampf wäre er beinahe den Feinden in die Hände gefallen, wenn ihn nicht die Liebe und der Opfermut eines Arabermädchens gerettet hätte, ein Opfermut, den das Heldenmädchen freilich mit ihrem Leben bezahlen muß: sterbend nimmt sie dem armen Marco das Gelübde ewiger Treue ab, so daß also der unglückliche Frauenliebling zwischen zwei sein Herz besitzenden Frauenseelen schwebt; vergeblich sucht er sich aus diesem Konflikte dadurch zu befreien, daß er, aus dem Kriege zurückgekehrt, in den Armen einer römischen Kokotte Vergessenheit sucht. Seine Braut Gianetta aber, die von einem sie wild umwerbenden Nebenbuhler Marcos, Luigi Gentili, über die Untreue ihres Bräutigams aufgeklärt worden ist, verzeiht dennoch dem Geliebten, und alles würde gut enden, wenn nicht zuletzt doch noch der berüchtigte Schlußaktdolch aller italienischen Liebesdramen den treuen Busen Gianettas durchbohren würde! . . . Die Episode mit dem Arabermädchen hätte in einem eigenen Aufzug dargestellt werden können; immerhin ist die Sprache des Buches im ganzen glücklich und die Handlung gut geführt.

Der Komponist Max Wiese ist ein gebürtiger Kieler, er soll, von Beruf Chemiker, sich bisher nur durch Lieder bekannt gemacht haben. So betrachtet, bekundet Wiese dann jedenfalls bereits eine bemerkenswerte Geschicklichkeit. Er schwankt zwar stilistisch noch zwischen deutscher Moderne und italienischem Pathos, doch klingt Melos und Rhythmus nur leise an jungitalienische Vorbilder an. Der Komponist weiß sich aber auch zu einer Dramatik aufzuraffen, die nur noch zu sehr in Tonmalerei und in sonstiger rein orchestraler Schilderung befangen ist und nicht ganz überzeugend wirkt. Wenn auch die Harmonik noch sehr in übermäßigen und sonstigen alterierten Akkorden wühlt, wenn auch andererseits die Melodik da, wo sie sich an offenbar im Lande selbst aufgezeichnete, teilweise leitmotivisch verwendete

Volksweisen anlehnt, noch nicht genügend mit Eigenem durchsetzt ist, so spricht doch aus der Partitur eine gute Technik und eine frische Anteilnahme an den Vorgängen, die sich nur im Ausdruck noch zu sehr an eine gebundene Marschlinie hält. Für die Singstimmen schreibt Wiese recht flüssig und durchsichtig; mit einem Wort, er hat Talent, dem man eine frohe Entwicklung wünschen darf!

Vortrefflich war die von Direktor Carl Alving geleitete Aufführung, namentlich vom darstellerischen Standpunkt: Lisa Ludewigs-Korte verkörperte die Rolle der Gianetta mit Innerlichkeit und Wärme und hat eine sehr gut gebildete Stimme; die Herren Pardy und Heller waren ihr zwei ebenbürtige Partner. Kapellmeister Ludwig Neubeck dirigierte mit Schwung und Temperament. Dr. Arthur Neißer



Kriegsdichtung 1914/15

Besprochen von Dr. Max Unger

I.

Wie dieser Krieg alle seine traurigen und freundlichen Gaben in einem so hohen Grade und so zahlreich bemessen beschert, darf man dreist superlativisch behaupten, daß noch niemals so viel kraftvolle Kriegsdichtung erzeugt wurde wie in dieser ehernen Zeit, nicht einmal in den Jahren der Befreiungskriege. Wird davon das Wertvollste dem Besten von dem, was vor hundert Jahren der Not, Kraft und Begeisterung seine Entstehung verdankte, an echter innerer Schönheit gleichkommen? Ich möchte es hier nicht mit denen halten, die es, oft in verständlicher Zurückhaltung, oft aber auch im berechtigten Mißtrauen auf ihre Urteilsfähigkeit, vorsichtig mit der Ansicht halten, daß wir noch nicht im nötigen Zeitabstand zu den neuen Erzeugnissen stünden — ich möchte optimistisch behaupten, daß wir schon jetzt eine ganze Anzahl Dichtungen besitzen, die zum eisernen Bestand der Erinnerungen an die eherne Zeit gehören werden. Namen wie Richard Dehmel, Gerhart Hauptmann, Ludwig Ganghofer, Rudolf Herzog, Ludwig Fulda, Hermann Löns u. a. haben sich nun auch als Kriegssänger dem Gedächtnis fest und lange eingeprägt. Daß dazu noch eine kleine Anzahl noch Unbekannter tritt, konnte man mit Vergnügen bemerken.

Eine reiche, zwar nicht durchweg gleichwertige, aber dennoch auch inhaltlich schöne Ernte von dichterischen Kriegsweisen ist es, die mir auf dem Büchertisch aufgespeichert wurde. Erst über einige Sammlungen von Dichtungen verschiedener Verfasser. Selbstverständlich, daß man hier u. a. immer und immer wieder mit auf die gleichen Stücke stößt, die allerdings wenigstens in den meisten Fällen zum Besten, was bisher geschaffen worden ist, zu rechnen sein werden.

Sehr schnell bekannt geworden sind die kleinen 25-Pf.-Hefte aus Eugen Diederichs Verlag in Jena. Es liegen vor: Heft I Empor mein Volk (Kriegslieder aus unseren Tagen mit neuen Weisen), Heft II Ein Hühnlein woll'n wir rupfen (Neue Kriegslieder nach alten Texten und Weisen), Heft III Wohlauf Kameraden! (Soldatenlieder zum „heiligen Krieg"), Heft IV Deutsches Herz, verzage nicht! (Vaterlandslieder aus großer Zeit), Heft V Jeder Schuß ein Ruß'!, Heft VI Jeder Stoß ein Franzos'! Die schlicht volkstümlich gehaltenen Melodien des ersten Heftes stammen von W. von Baußnern. Die meisten der Stücke des zweiten Heftes kann ich vom rein künstlerischen Standpunkt aus nicht billigen. Es ist für mich nämlich nicht zu rechtfertigen, neue Texte nach alten schönen Weisen — besonders wenn es sich um ernste handelt — zu erfinden. Nach dieser Richtung ist leider in diesen Tagen sehr oft gefehlt worden. Einzig die Liedparodie verträgt — oder vielmehr, sie verlangt die alte Melodie zum neuen Wort; denn gerade das macht ihre komische Wirkung aus. Nur sei bemerkt, daß der Eindruck, wie es sich in diesem Heftchen verhält, dann nicht unangenehm sein kann, wenn einem der alte Text und die alte Weise unbekannt ist. Immerhin: Man sollte derartige Text- und Musiknachbildungen lieber ganz lassen und lieber gute neue Stücke erfinden. Ähnlich verhält es sich auch mit ein paar Dichtungen des dritten Heftchens, die gerade auf ganz bekannte Weisen geschrieben sind. Die meisten Stücke dieses sowie des folgenden Heftes sind freilich alte und zum Teil altbekannte schöne Stücke, die strenggenommen nicht ins Gebiet moderner Dichtung gehören, aber trotzdem natürlich denkbar zeitgemäß sind. Die Hefte V und VI enthalten fast ausschließlich wieder ganz neue Kriegslieder aus den letzten Tagen, zum größten Teil mit neuen volkstümlichen Weisen. Oft stammen Wort und Weise vom gleichen Verfasser, wie sich beispielsweise Arnold Mendelssohn, Edgar Istel, Otto Crusius (dessen schnell bekannt gewordenes Reservistenlied, wie nebenbei bemerkt sei, am Anfang auffällig an die Joh. Straußsche Polka „Bahn frei!" anklingt) und E. H. Bethge in dieser doppelten Beziehung größtenteils mit Glück betätigt haben. Diese Sammlungen zeitgemäßer Gedichte mit Noten sollen fortgesetzt werden; sie können zu fleißiger Benutzung empfohlen werden.

Ein weiteres Unternehmen des gleichen Verlages sind seine Tatbücher für Feldpost, die unter dem Titel „Der Heilige Krieg" nicht allein die Zeitdichtung, die sich zum Singen eignet, sondern überhaupt alle bemerkenswerten unvertonten Dichtergaben berücksichtigen. Der Herausgeber R. Buchwald klärt über seine Absichten im Vorwort des mir vorliegenden ersten Heftes (Gedichte aus dem Beginn des Kampfes), das mit dünnem, immerhin gutem Papier so leicht wie möglich für seinen praktischen Zweck ausgestattet ist, deutlich auf: „Die Feldpostbücherei tritt während des Krieges an die Stelle der Kulturzeitschrift des Verlages: Die Tat. Sie versucht in gleichem Sinne zu wirken: sie bereitet nämlich in Nachfolge von Fichte und Lagarde auf volkstummäßiger und religiöser Grundlage einen neuen deutschen Idealismus vor". Über den Inhalt sonst nur wenige Worte: Er ist — bei der Fülle des Stoffes ist das leicht und schwer zugleich — im großen ganzen sorgfältig und gut ausgewählt und steht darin, mit anderen prunkvoller ausgestatteten ähnlichen Sammlungen verglichen, mit an erster Stelle.

Bleiben wir gleich bei den Auswahlbändchen, welche die Erzeugnisse verschiedener Dichter enthalten. Ich greife vier vor mir liegende Hefte eines andern, ähnlichen Unternehmens heraus, das Julius Bab bei Morawe & Scheffelt in Berlin herausgibt und sich betitelt: 1914, Der Deutsche Krieg im Deutschen Gedicht (1. Aufbruch und Anfang, 2. Zwischen den Schlachten, 3. Der harte Herbst, 4. Krieg auf Erden). Ganz offenbar ist dieses Unternehmen besonders scharf gesichtet. Nicht als ob alle Gedichte den Forderungen, die an die Zeitdichtung gestellt werden müssen, gerecht würden — denn hier und da wird schon ein schwaches Parfüm von blutleerem Ästhetentum ruchbar —, so findet man doch manche schöne Perle, die einem noch nicht zu Gesicht gekommen ist, vielleicht weil die Tageszeitungen in Nachdrucken vornehmlich solche Stücke berücksichtigen, die der Allgemeinheit am leichtesten zugänglich sind. Als Entgleisung sehe ich es aber an, ein solches Machwerk wie „O Nikolaus, o Nikolaus!" (1. Heft S. 21) mit aufzunehmen, selbst wenn sein Verfasser Wilhelm Platz ein einfacher Mann aus dem Volke sein sollte. Sich Verszeilen wie „O Nikolaus, du bist ein falsches Luder", was sich natürlich auf „schlechter Bruder" reimt, auf „O Tannenbaum" schon nur zu denken, ist einfach fürchterlich. Ästhetizistische Stilasthmatik keucht einen aus dem Gedicht „Es geht eine Schlacht" (3. Heft S. 11) von Alfred Kerr an, bei dem man also sein bewährtes Prosarezept — „Erholungspunkte" nach mindestens jedem vierten Wort —, einmal auf die Dichtung angewandt, findet. (Zu seiner Rechtfertigung sei zugestanden, daß einige andere Stücke von ihm viel echter wirken.) Aber alles in

allem: eine treffliche, vielseitige und vorurteilslose Sammlung. Das meiste ist natürlich ursprünglich schon an anderer Stelle, die tunlichst genannt ist, erschienen, jedoch findet man auch eine Reihe Dichtungen im Erstdruck, wovon nur Wilhelm Schmidtbonns etwas umfangreicheres, gestaltungskräftiges Stück „1914, Ein Kriegsvorspiel für die Bühne" genannt werden soll.

II.

Viel zahlreicher als die Ernte dieser periodisch erscheinenden Gedichtsammlungen, der poetischen „Kriegszeitschriften", ist die der in abgeschlossener, wenn mitunter auch noch so schmächtiger Buchform. Der Verlag Hesse & Becker in Leipzig hat zwei solcher Auswahlen, und zwar auf schönem Papier recht beachtenswerte, auf den Markt gebracht. „Des Vaterlandes Hochgesang, eine Auslese deutscher und österreichischer Kriegs- und Siegeslieder", ist von Karl Quenzel, „Zu Schutz und Trutz, eine Sammlung ernster und heiterer Kriegsdichtungen in Poesie und Prosa", von Karl Fischer ausgewählt und herausgegeben worden. Beide Bändchen ergänzen sich; denn es ist kaum der Rede wert, was sich an Gleichlautendem in beiden findet. Der Inhalt ist ganz ersichtlich auf das kraftvoll Volkstümliche gerichtet, wird durch eine Anzahl der schönsten Gesänge unserer klassischen vaterländischen Dichter und Denker seit Klopstock ergänzt und stellt daher einen ebenso trefflichen und reichlichen Vortrags- wie Lesestoff dar.

Ein anderes Buch ähnlichen Zuschnittes: Schildgesang, Lieder und Skizzen vom Weltkrieg, für deren Herausgabe im Münchener Lucas-Verlag Sebastian Wieser zeichnet; nur dadurch unterscheidet es sich, und zwar ziemlich stark, von den andern im Wettbewerb stehenden Sammlungen, daß sich sein Herausgeber bemühte, möglichst viele noch ungedruckte Beiträge mitteilen zu können. Das trifft wohl auf die größere Hälfte zu und ist natürlich einerseits ein unbestreitbarer Vorteil. Leicht verständlich und verzeihlich zugleich, daß diese Originalbeiträge nicht alle auf der Höhe jener Zeitdichtung stehen, die bereits Gemeinschaft des deutschen Volkes geworden ist. Freilich ist es noch bequemer und — billiger, Gutes und Bestes aus Zeitungen, Zeitschriften und Gedichtbänden herauszuklauben (wenn auch das manchmal schon unerquicklich sein mag), als einen Stab Mitarbeiter zu gewinnen, deren Erzeugnisse möglichst über einen guten Durchschnitt hinausreichen. Das scheint — die Originalbeiträge lassen sich nicht immer mit Sicherheit vor den andern erkennen — dem Eifer des Herausgebers auch zur Zufriedenheit gelungen zu sein, obgleich zugestanden werden muß, daß sich hie und da etwas Schwächeres mit eingeschlichen hat. Es mag — wenn auch nur als etwas Nebensächliches, zumal in einer Zeit, wo wir in Deutschland keine Parteien mehr kennen — erwähnt werden, daß das in hübschem Gewande dargebotene Büchlein seinem Inhalt nach etwas katholisch-konfessionell gerichtet ist. Der Herausgeber Pater Sebastian Wieser will mir in den meisten seiner Dichtungen eher zusagen als in den Stücken ungebundener Erzählung.

Es war natürlich auch für das Ansehen des Leipziger Inselverlages eine Art Ehrensache, mit ein paar Bändchen zu dem Kriege Stellung zu nehmen. Er tat es mit der Herausgabe von drei neuen Nummern seiner vornehmen „Inselbücherei": Deutsche Kriegslieder (Nr. 153), Deutsche Vaterlandslieder (Nr. 154), Deutsche Choräle (Nr. 155). Wie man schon nach den Titeln schließen wird, handelt es sich hier nicht ausschließlich um die Gegenwartsdichtung, sondern überhaupt um die einschlägige Literatur. Die (ungenannten) Herausgeber der Sammlungen haben sich ihre Aufgabe — was ja bei der dritten oben genannten an sich verständlich ist — noch weiter, als es verlangt werden kann, gefaßt, indem sie sich auch fleißig in der alten deutschen Literatur umgesehen und ein gut Teil davon dem Leser wieder in Erinnerung oder erst zur Kenntnis gebracht haben. Überhaupt ist das Jahr 1914 zwar natürlich berücksichtigt, aber, bei Beobachtung genauer Zeitfolge, absichtlich nicht reichlich bedacht worden, und in dem Choralband ist die Gegenwart in der richtigen Erkenntnis, daß sie keine eigentlichen Kirchenlieder von Bedeutung gezeitigt hat, sogar ganz unberücksichtigt geblieben.

Hier darf passend die Erwähnung des Heftchens „Kriegslieder", die Georg Richard Kruse gesammelt und bei Philipp Reclam jun. in Leipzig herausgegeben hat, angefügt werden, da er gleicherweise mehr Gewicht auf Deutschlands Vergangenheit, vornehmlich auf die Zeit der Befreiungskriege gelegt hat. Auch diesem Heft ist Sorgfalt in der Auswahl nachzurühmen; ein paar Lieder mit Noten, darunter „Preußens Stimme" von Otto Nicolai und der Schluß von Wagners „Kaisermarsch", bilden den Anhang des im Format der Reclam-Ausgaben gehaltenen Bändchens.

Einen besonders glücklichen Gedanken hat Felix Schloemp verwirklicht. Er legt ein bei Georg Müller in München erschienenes ansehnliches Sammelbändchen vor, das unsere Miliz bei Laune erhalten soll: „Liebe und Trompetenblasen, lustige Soldatenlieder aus alter und neuester Zeit". Alle denkbaren Seiten des Soldatenhumors sind darin berücksichtigt — vom alten Berliner, der sich im Kutschkelied und „Guste, die bewußte" usw. verkörpert, über Wilhelm Busch (die prächtige Romanze vom nützlichen Soldaten) bis auf den unserer ehernen Zeit, wobei bemerkt werden darf, daß sich der gleichfalls vertretene Simplizissimushumor glücklicherweise aus einer zersetzenden Satire ersichtlich nach kraftvolleren Seiten hin entwickelt hat. Schließlich sei noch erwähnt, daß das Bändchen durch eine Anzahl alter Soldatenlieder, die zwar meist ohne witzige Pointen sind, vervollständigt wird.

Der Humor führt uns hinüber zu den Gedichtsammlungen, wofür der Herausgeber zugleich als Verfasser zeichnet. Fast ausschließlich lustige Töne schlägt da auch der jetzt viel komponierte A. de Nora in seinem Soldatenbuch an (Neue schöne und lustige Soldatenlieder, Leipzig, Verlag von L. Staackmann). Eine ganze Reihe dieser Lieder meinen wir schon aus der „Jugend" oder aus dem „Simplizissimus" von früher her im Gedächtnis zu haben. Aber wir lesen sie gern wieder, sind auch nicht alle ganz frisch und warm aus der Pfanne; denn hier herrscht meist ein solcher urwüchsiger echter und wechselvoller Humor, daß es einem schwer fällt, das Büchlein aus der Hand zu legen, bevor man es von Anfang bis Ende durchflogen hat, und daß man gelegentliche Derbheiten als Natürlichkeiten gern mit in Kauf nimmt. Doch ich glaube, es ist nicht nötig, noch mehr darüber zur Empfehlung zu sagen, da sich der Verfasser als bayrischer Dialektdichter eines hinreichend guten Rufes erfreut.

Wie A. de Noras Namen, so hat man in den oben angezeigten Sammelbändchen auch die Mehrzahl der hier noch folgenden Kriegsdichter mit einzelnen ihrer Dichtungen oft lesen können: Richard Schaukal, Ludwig Ganghofer und Ilse Franke; nur Friede H. Kraze, ein Name, der sich bisher auch noch nicht dem Gedächtnis eingeprägt hat, ist uns in keiner Sammlung begegnet.

Richard Schaukal, der nicht bloß in engeren, sondern überhaupt in weiteren literarisch bewanderten Kreisen gut Angeschriebene, tritt mit zwei Heftchen auf den Plan: „Kriegslieder aus Österreich 1914" und „1914 Eherne Sonette" (Verlag von Georg Müller in München; der größere Teil der Auflage ist der Kriegsfürsorge dienenden Anstalten gespendet worden). Man wird die schmächtigen Hefte, worin sich Vornehmheit des Ausdrucks und rhythmischer Fluß widerspiegeln, gern in die Hand nehmen. Schaukal ist einer, der nicht alltäglich denkt und reimt, der, wo immer das angängig ist, gleicherweise in Inhalt wie Form einer erquicklichen Abwechslung huldigt, der den „Ästhetiker" nur höchstens streift, und wenn er's auch meist geradeheraus sagt, was er auf dem Herzen hat, doch nirgends täppisch und plump vorgeht. Auf die angekündigten Folgen der schmucken Hefte darf man gespannt sein.

Aus anderm Holz geschnitzt, oder besser: aus anderm Eisen geschmiedet, ist Ludwig Ganghofers „Eiserne Zither", die er in zwei Teilen bei Adolf Bonz & Co. in Stuttgart herausgegeben hat. Schlicht und unangekränkelt von des Gedankens Blässe, hier und da schon gut-bürgerlich,

jedenfalls aber alles immer gerade heraus sagend, meist bei guter Laune und Humor, der häufig sogar wirklich fein ist, so stellt er sich seinen Freunden zum ungezählten Male vor, und wenn er sich doch hin und wieder einmal in der Kraft seiner Ausdrücke ein wenig vergreift, so weiß man es der Geradheit seiner Gedanken zugute zu rechnen. Es ist echte gute Kost für jeden — dem schlichten Manne und dem Schüler zur anregenden Lektüre, dem Gebildetsten zur Erholung. Ein paar von den Weisen dieser Eisernen Zither sind bereits allgemein bekannt geworden, und die köstlichste davon, „Der weiße Goeben", eine prächtige Parodie auf den weißen Hirsch von Uhland, ist schon fast Gemeingut des deutschen Volkes geworden.

Zum Schluß seien noch zwei kleine Hefte angeführt, die weiblicher Begeisterung und Vaterlandsliebe ihre Entstehung verdanken: „Deutsche Treue", Kriegslieder einer Deutschen Frau von Ilse Franke (Hesse & Becker in Leipzig) und „Vaterland", Kriegsballaden und Lieder von Friede H. Kraze (Adolf Bonz & Co. in Stuttgart). Wenn nicht eine Anzahl Äußerlichkeiten — Titel, Namen und hier und da der gegenständliche Inhalt — verriete, daß es sich hier um Frauenarbeit handelt, würde man schwerlich nach kurzer Einsicht darauf kommen, so gerade und männlich kräftig ist die Art, die diese beiden Gedichtbändchen fast durchgängig atmen. Nur hier und da — immer von wirklichen Hinweisen des Inhaltes abgesehen — kommen weibliche Ausdrucksweise und Gemüt zum Durchbruch. Obgleich bei beiden Dichterinnen keine besonders starke Eigenart zu entdecken ist, so danken wir es ihrer Gestaltungskraft und Wärme dennoch, ihr ehrlich und ernstes Teil zur zeitgemäßen Dichterliteratur beigetragen zu haben. Und wenn es Ilse Franke auch in anderem Sinne meint, so darf doch auch der Anfang des „Mütter" betitelten Gedichtes im ausgeführten Sinne verstanden werden:

„Und wenn die Welt von Blut und Feuer raucht,
Wir Frauen hoffen doch, daß man uns braucht".



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Aus der trägen gleichförmigen Masse des Berliner Konzertbildes hoben sich diesmal einige leuchtende Punkte ab. So das sechste Sinfoniekonzert des Blüthnersaalorchesters. Hausegger begann es mit Cherubinis in Berlin selten gewordener Anakreon-Ouvertüre, die er so herausbrachte, daß man in einem wahren und ungetrübten Musikgenusse schwelgen konnte. Getrübt wurde er höchstens durch das Bedauern darüber, daß die Zeit, eine so echte und rechte Musik zu schreiben, unwiderruflich vorüber sei. Wer vermag heute noch so wohllautende Akkorde zu instrumentieren, wie sie eingangs des Werkes unser Ohr berauschen; wer ein so feines, duftiges Themengewebe fertigzustellen, wie es den Hauptsatz durchzieht! Freilich ist die Zeit noch nicht ganz vorüber, da man wohllautende und fein gearbeitete Musik komponieren konnte. Das bewies Philipp Scharwenka mit seiner „Symphonia brevis" (Op. 115, Esdur), die der Ouvertüre folgte. Das Werk ist keine Sinfonietta, verhält sich nicht zur Sinfonie wie etwa die Sonatine zur Sonate, sondern trägt sein Beiwort brevis nur deshalb, weil der übliche dritte Satz, das Scherzo fehlt. Es dauert 35 Minuten, also gerade so lange wie Beethovens Cmoll-Sinfonie. Der erste Satz, ein schlankes Allegro grazioso im Dreivierteltakte, regt ungemein an, schon gleich durch seine schöne Hauptmelodie, die etwas neuitalienischen Charakter hat. Die beiden andern, die zusammenhängen, weniger. Form und Instrumentation sind tadellos, eines angesehenen Berliner Akademiemeisters würdig. Danach glänzte Hauseggers Dirigierkunst noch in Brahms' tragischer Ouvertüre und zweiter Sinfonie. Beide Werke verstand er hinzustellen, als ob sie das Einfachste, leichtest zu Begreifende von der Welt wären. Eines vermißte ich jedoch auch in seiner Aufführung: anfangs des zweiten Sinfoniesatzes war die Gegenmelodie der Fagotte (a due) zu der des Violoncells nicht zu hören und ausgangs das ihr entnommene, in der Violoncellstimme sechsmal wiederholte Zweiunddreißigstelmotiv fast ebenfalls nicht. Wenigstens nicht im Sonntagskonzerte, das ich besuchte, weil ich während des Montagskonzertes Max Fiedler meine Zeit widmen mußte. Dieser gab da sein drittes Sinfoniekonzert mit dem Philharmonischen Orchester. Hätte es nur aus der ersten Hälfte bestanden, so würde ich den Raum für den Bericht darüber sparen gekonnt haben, denn Webers Freischützouvertüre und Ozeanarie erübrigen sich diesen Berliner Winter allgemach nun geradeso wie Wagners Lohengrinvorspiel, wenn da auch so exemplarisch dirigiert wird, wie es Fiedlers Art ist, oder so gut gesungen wird, wie es Edyth Walker vermag. Dann erfreute uns diese aber mit der Arie der Eboli (O don fatale) aus Verdis Don Carlos. Das Werk wurde zwar bei der Feier von des Komponisten 100. Geburtstage im Kgl. Opernhause gegeben, ist aber immerhin bei uns selten geblieben. Die berühmte Sängerin, deren Stimme in bester Verfassung zu sein schien, erreichte mit jenem Stücke eine außerordentliche Wirkung. Fiedler brachte dann Bruckners achte Sinfonie (Cmoll) zur Aufführung, die dritte, die der große Linzer Meister in dieser Tonart schrieb. Der Koloß dauert ohne Striche eine Stunde und zwanzig Minuten. Jeder Takt enthält kostbare, echte Musik, aber es sind zuviel Takte. Es waren wohl an die acht Minuten Musik herausgestrichen, aber keiner, der nicht die Noten nachlas oder das Werk genauer im Kopfe hatte, merkte etwas davon: einesteils ein Beweis von Fiedlers Geschicklichkeit, andernteils einer von der Unbedenklichkeit solchen Tuns. Das Riesenwerk ist eben ziemlich aphoristisch. Am geschlossensten ist das wahrhaft granitene Scherzo, wenigstens in seinem Hauptteile, denn das breite Andante im zweiteiligen Takte, welches an Stelle eines regulären Trios funktioniert leidet am allgemeinen Übel. Es war eine hoch zu preisende Tat, uns diese Sinfonie wieder einmal hören zu lassen, denn die letzte von Joseph Stransky dargebotene Gelegenheit dazu liegt bereits Jahre zurück. Fiedlers Aufführung fiel so aus, wie man sie von ihm und dem Philharmonischen Orchester erwarten konnte.

Das dritte ungewöhnliche sinfonische Ereignis war wieder dem frohen Unternehmertume unseres Impressario Erich Sachs (Firma Jules Sachs) zu verdanken. Selmar Meyrowitz dirigierte Liszts Faustsinfonie, Otto Marak sang das Tenorsolo, Max Eschkes Berliner Sängerverein die Chorpartie. Die Aufführung war annehmbar, besser die des Eingangswerkes, des ebenfalls sinfonischen Doppelkonzertes von Brahms. Hier spielten die beiden Solisten des Philharmonischen Orchesters, Julius Thornberg und Paulus Bache, die Prinzipalstimmen. Das schöne, allein schon durch seinen goldenen Melodienborn so zugängliche Werk begeisterte alle. Sehr gut und fruchtbar war der Einfall, zwischen diese beiden Sinfonien ein Stück aus Marschners in Berlin vergessener Oper Hans Heiling einzuschieben. Claire Dux von der Königl. Oper sang die große Arie der Anna, die vom verschwundenen Glücke. Auch hier der alte Erfolg. Das Konzert war eines der anregendsten, die wir diesen Winter hatten.

Nächstdem wäre zweier ausgezeichneter Kammermusiken zu gedenken. Zunächst der fünften des Klinglerschen Streichquartettes. Sie wurde diesmal ohne Klavier bestritten. Die durch die Kriegslage hervorgerufene neue Zusammensetzung des Quartettes hat sich nun völlig eingespielt. Die vollkommenen, aus einem Gusse gegebenen Leistungen bewiesen das. Nach einem Mozartschen Quartette, in dem besonders der langsame Satz wirklich aus den Herzen der Spieler gekommen zu sein schien, gab man Schumanns Fdur-Quartett und Schuberts Streichquintett. Letzteres war um so willkommener, als man von der vortrefflichen Vereinigung auch schon das von Beethoven gehabt hatte. Seine Aufführung fiel am besten aus. Aber auch Schumann geriet durchaus. Im Durchführungsteile des ersten Satzes hätten die Mittelstimmen ihren Anteil an der Themenentwicklung etwas mehr unter-

streichen können und in der zweiten Andantevariation die erste Violine ihrer alten Neigung zur Dehnung des Anfangs solcher Sechzehntelfiguren nicht zu frönen brauchen.

Dann die zweite des Böhmischen Streichquartettes. Hier gebührt den Leistungen das Prädikat genial. Wenigstens für die Aufführung von Dvoraks schönem F dur-Quartette (Op. 96). So kann diese echte Musik nur böhmischen Musikern gelingen. Doch verdient auch die Wiedergabe des schwierigsten und anstrengendsten Beethovenschen Streichquartettes, des in Cis moll, wärmstes Lob. Das Werk ist bekanntlich in einem Zuge zu spielen, als ob es einsätzig wäre. Das beweist nicht nur die Partitur, sondern auch das Zeugnis von Beethovens Zeitgenossen. Trotzdem pausiert man vor dem E dur-Scherzo, spielt das Werk in zwei Hälften. Man verfährt da also umgekehrt wie die modernen Pianisten, die Beethovens Sonaten einsätzig machen. Wunderbare Welt das, heutzutage!

Solistenkonzerte gab's so viel, wie auch in normalen Zeiten gerade erlaubt sein sollten. Ludwig Wüllner sang Wolfsche Lieder, oder deklamierte sie vielmehr, wie ja in seinem Wesen das schauspielerische Vermögen größer ist als das gesangliche. Sein Wolf war aber gleichwohl höchst eindrucksvoll. Über Leo Slezak als Liedersänger schweigt man am besten. Freundliche Erinnerungen hinterließen an seinem Liederabende eher die junge Geigerin Gertrud Schuster-Woldan. Auch Georg Liebling, der alte Kumpan aus dem Weimar Franz Liszts, war dabei und zeigte, daß er seine Kunst nicht verrosten ließ. Seitdem er vor Jahren einmal jemand, der sich unfair gegen ihn benommen, mit der allein richtigen Münze heimgezahlt hatte, war er durch eine gewisse Clique aus Berlin rausgeekelt worden. Da hießen wir ihn nun um so herzlicher willkommen. Schließlich wird ja jede Suppe einmal kalt. An Slezaks Programme wäre allenfalls die Ausgrabung alter Stücke von Kirnberger, Kozeluch, Reichardt und anderen längst vermoderten Herren zu loben. Wenn solche Sachen in einem intimeren Milieu, als es der Große Philharmoniesaal mit seinen ca. 2500 Plätzen darbietet, und von einem wirklichen Liedersänger vorgetragen werden, sind sie durchaus zu befürworten. Zuletzt hörte ich noch ein paar Vertreter der edlen Sangeskunst, die ihren ersten Ausflug in die stets unsichere Konzertwelt machten: die Sopranistin Olga Fleck und den Baritonisten Wilhelm Rohrmoser. Beide haben eine gute Schule durchgemacht. Die Stimme Frl. Flecks klang auch groß, ohne dabei irgendwo hart oder scharf zu werden; die Herrn Rohrmosers schien indessen ihren Hauptreiz im Weichlyrischen zu haben. Der einnehmende, ganz vortrefflich ausgefallene Vortrag von Schuberts Litanei ließ diese Vermutung zu. Doch fiel auch Wolfs Rattenfänger nicht übel aus, schon infolge der musterhaft deutlichen Aussprache des Sängers. Die Herrschaften begannen mit schwierigen Sachen von Seb. Bach. Sie waren ihnen gewachsen, hätten sich dergleichen aber ruhig für später aufsparen können. Muß denn der alte würdige Thomaskantor durchaus an jedem Liederabende herumspuken?

Die Reihe der H. Wolffschen Philharmonischen Konzerte ist bereits geschlossen. Arthur Nikisch brachte im letzten noch eine Neuheit, die schon vorher in den regulären Konzerten der Philharmoniker erschienen war: die melodramatische Ausführung jener Partie der Ilias, die die Einforderung und Bestattung von Hektors Leiche behandelt. Der Komponist ist der Sohn des bekannten Fürsten Philipp zu Eulenburg, unter dem Pseudonym Botho Sigwart. Er hat berufsmäßig Musik studiert, hauptsächlich in Leipzig. Sein Orchestersatz klang gut. Weniger bedeutend erschien seine Erfindungskraft. Somit ermüdete das dreiviertelstündige Opus. Dazu kam das schwindende Interesse an der griechischen Welt. Die Zeiten sind vorüber, da wir bereits in Untertertia die Anabasis und in Obertertia die Odyssee im Urtexte lasen. Man ist germanischer geworden. So hätte wohl vielen eine Melodramatisierung eines Stückes aus dem Nibelungenliede besser gefallen. Den Text sprach Ludwig Wüllner. Er zeigte damit, wie hoch in ihm der Deklamator über dem Sänger steht. Aber auch, wie letzterer jenem zu Hilfe kommt: oft sprach er direkt den Tonfall des Orchestermelos mit. Der große Erfolg galt in erster Linie seiner Leistung. Glucks Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis leitete das Melodram gewissermaßen ein, Beethovens heroische Sinfonie beschloß das Konzert — ein stilvolles beziehungsreiches Programm.

Ein anderes ungewöhnliches Konzert gab das Blüthnersaalorchester. Fast lauter Neuheiten! Aber unfruchtbarer Art. Begonnen wurde mit einer nichtssagenden „Festlichen Musik" von Clemens v. Frankenstein, in der die Pauken donnernd das Wort führten. Dann Orchesterlieder: „Es geht eine Schlacht" von Viktor v. Woikowsky-Biedau, ein erfindungsarmes, gequältes, für die Singstimme schlecht gesetztes und in einem helleren Allerweltsschlusse gipfelndes Tonstück; „Nächtliche Heide", „Am Strande", „Abendlandschaft", „Wasserfahrt" von Erich Anders und dem das Konzert geschickt leitenden Karl Alwin — gleichförmige, öde Produkte jenes herrschenden Durchschnittsstiles junger Komponisten, bei denen die langjährige gute Zucht der alten Schule vermißt wird. Daß diese alte Zucht nicht hemmt, beweisen Richard Wagner, Franz Liszt und Richard Strauß, die auch bei konservativen Meistern in der Lehre waren und dort eine klassische Grundlage kriegten. Weiter Orchesternummern: ein „Sinfonischer Walzer" von Karl Alwin, worin nichts sinfonisch ist, aber das meiste gut klingt, und die „Ouvertüre" zu Anders Oper „Mandragola", wo man sich vergebens fragt, in welcher Beziehung das Stück zur guten, wohlangelegten Ouvertürenform stehe. Nach dieser Kostprobe zu urteilen, dürfte der Oper, deren Annahme am Münchner Hof- und Nationaltheater wir seinerzeit meldeten, kaum ein Bühnenleben beschieden sein. Wie zahm und klassisch nahm sich zwischen alledem Rich. Straußens Hymnus „Daß du mein Auge wecktest" aus! Cornelis Bronsgeest von der Kgl. Oper, ein Sänger, der stets strebend sich bemüht und seiner schönen Stimme die sorgsamste Kunstpflege angedeihen läßt, sang ihn. Das wirksamste Gegenmittel gegen die Dürre der besagten Neuheiten bot er uns aber in Hans Heilings großer Arie „An jenem Tag" dar: mit dem alten deutschen Marschner schoß er den Vogel ab. Neben ihm war noch Frau Raabe-Burg als Gesangsgröße auf dem Podium.

Ganz anders geartete Neu- oder Seltenheiten tauchten hingegen in den regulären Konzerten des Philharmonischen Orchesters auf: Friedrich Gernsheims Ouvertüre „Waldmeisters Brautfahrt" und Max Fiedlers „Lustspielouvertüre", Werke, bei denen man mit Goethe singen könnte: „Uns ist ganz kannibalisch wohl". Was für ein künstlerisches Behagen, so ganz in echter, rechter Musik zu schwelgen! Ein anderes, großes Konzert, das mit dem Orchester gegeben wurde, war mehr sensationell äußerlicher Natur: aufgedonnerte Toiletten und aufgedonnertes Orchester (120 Mann). Da mußte Richard Strauß eine Reihe seiner Werke dirigieren: „Festliches Präludium", „Heldenleben", „Burleske", „Orchesterlieder", „Königsmarsch". Die pianistisch ganz unfruchtbare, hölzerne Burleske wurde von Vera Schapira aus Wien gut gespielt, die Lieder von Eva Plaschke v. d. Osten aus Dresden noch besser gesungen. Sie waren das Beste am Abend. Möge er der spezifischen „Strauß-Gemeinde" gut bekommen sein!

Neben den Sinfonie- gab's diesmal auch Chorkonzerte. Max Battkes Mozart-Chor führte Haydns „Jahreszeiten" auf, die außerdem noch vom Mengeweinschen Oratorienvereine zu erwarten sind. Gute Provinzleistung. Dann ließ Georg Schumann mit seiner Singakademie ein ebenso anregend vielseitiges wie ermüdend langes Programm vom Stapel: „Wanderers Sturmlied" von R. Strauß, „Nänie" von Hermann Goetz, „Sehnsucht" vom Dirigenten selber, „Gesang der Parzen" und „Schicksalslied" von Brahms. Alles dort schon gehörte Werke. Das „Sturmlied" zeigt Strauß noch von seiner gut musikalischen Seite, die „Nänie" sollte gleich anderen Werken des Komponisten von „Der Widerspenstigen Zähmung" mehr hervorgeholt werden, „Sehnsucht" ließ Georg Schumann wieder als tüchtigen, wenn auch kaum erfindungsstarken Satzmeister erkennen, und die Brahmsschen Werke schlugen die andern alle miteinander. Das war im Lapidarstile das Gesamtresultat. Die

Aufführung erschien von gewohnter Qualität, floß dahin „wie's Bächlein auf der Wiesen". Ferner sang der Berliner Lehrergesangverein. Daß von seinen Mitgliedern 84 im Felde stehen, merkte man den Leistungen nicht an. Man hörte fast nur neuere, auf die Kriegszeit bezügliche Chöre. C. Ad. Lorenz, E. E. Taubert, A. v. Othegraven, R. Kahn, V. Andreae, H. Kaun, R. Strauß, G. Schumann und A. Kirchl kamen neben F. Schubert und R. Schumann zu Worte. Alle in vortrefflichem Vortrage. Dennoch interessierten den Fachmusiker noch mehr die solistischen Intermezzi des Abends. Sie lieferte Conrad Berner, der Erneuerer der Viole d'Amour, Viola d'Amore, wie man in ängstlicher Vermeidung des geläufigen französischen Ausdrucks italienisch schrieb, denn das in älteren Wörterbüchern substituierte deutsche Wort Liebesgeige ist schon deshalb falsch, weil die Viola keine Geige ist. Die erste nähere Bekanntschaft mit diesem schönen, zu Unrecht ins Hintertreffen gekommenen Instrumente verdankte ich vor ungefähr zehn Jahren dem vortrefflichen Leipziger Gewandhausmusiker Wiemann, der seiner Kultivierung alle freie Zeit und Kraft widmete. Berner aber hat es reformiert, modernen Bedürfnissen angepaßt und ihm bereits Terrain zurückgewonnen. Zugleich ist er selber ein vollendeter Virtuose darauf, der ihm alle seine Klanggeheimnisse zu entlocken versteht. Begleitet wird er von seiner Frau Liselott, und am schönsten ist es, wenn die beiden ein altes Duo für Viole d'Amour und Laute spielen. Ich behalte mir einen kleinen Spezialaufsatz über das Instrument, seine Neugestaltung und Literatur vor. Darin werde ich auch näher auf das Wirken des genannten Künstlerpaares eingehen.

Mit alter Musikliteratur brachte uns auch das zweite Mittagskonzert der Freien Volksbühne zusammen. Dort sang die bestens bekannte Barthsche Madrigalvereinigung, die in dieser Saison noch nicht aufgetreten war, Stücke des belgischen Klassikers Roland de Lattre (Orlandus Lassus), Leo Haßlers, Heinrich Isaacs u. a., während die Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle Mozarts Klaviertrio mit Klarinette und Bratsche und das Quintett für Klavier und Blasinstrumente spielte. Alle diese Leistungen bedürfen des Lobes nicht mehr. Ebenso diejenigen Therese und Artur Schnabels. Das Künstlerpaar hatte sein letztes Konzert Schumann und Brahms gewidmet. Darin wurden von Schumann landläufige, von Brahms auch seltenere Lieder gesungen. An Klavierstücken hörte man die Davidsbündlertänze und die letzthin öfter bei uns gespielten Variationen über ein Lied von Händel. Es wurde schon neulich bemerkt, daß Artur Schnabel für die Werke von Schubert, Schumann und Brahms allgemach Spezialist geworden ist. Als drittes Glied dieses summarischen Verfahrens füge ich den zweiten Sonatenabend von E. v. Donahnyi und F. v. Vecsey an. Auch an dieser Sorte von Konzerten hat Berlin Überfluß. Im genannten hörte man Schumanns D moll-Sonate, Donahnyis Cis moll-Sonate und Beethovens Kreutzer-Sonate. Letztere wird, soweit sich bis jetzt übersehen läßt, hier mit Schluß der Saison gerade 25 mal öffentlich gespielt sein. Donahnyis dreisätziges Werk, das nicht neu war, zeigt das gewohnte Aussehen. Gute Musik, wie sie kommt und geht; kein Typus, der ins goldene Buch der Geschichte eingetragen werden könnte. Schließlich sei noch einiger Klavierkünstler gedacht: Moriz Rosenthals, der in einer neuen Phantasie über Melodien von Joh. Strauß „arbeitete", sonst aber als der Alte dasaß, Willy Bardas', der uns einen „Beethoven-Abend" gab, aber nichts spezifisch Beethovensches zu verkünden hatte, und Elisabeth Bokemeyers, die mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte. Sie spielte Beethovens und Liszts Es dur-Konzerte anerkennenswert. Zwar etwas kühl, aber doch so, daß sich noch Besseres hoffen läßt. Und in der Beziehung ist ja jeder Zukunftsmusiker, der der Pflicht steter Weiterarbeit genügt und somit sein Bestes erst in der Zukunft, am Abschlusse seines Wirkens zu geben hat.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Einer der vorzüglichsten Chordirigenten ist Prof. Siegfried Ochs in Berlin. Schon 1894, als er daselbst mit seinem neubegründeten Philharmonischen Chor Bruckners „Tedeum" aufführte, telegraphierte mir der beglückte Komponist: Diese herrliche Aufführung spotte aller Beschreibung. Und die 20 Jahre, die seither vergangen, scheinen des trefflichen Musikers seltenes Interpretationstalent an Feinfühligkeit und Energie noch gesteigert zu haben, hat er doch voriges Jahr an der Spitze der jetzt mit dem hiesigen Konzertverein vereinigten Wiener Singakademie in der Wiedergabe fünf der schönsten Kantaten von J. S. Bach der ungünstigen Akustik des großen Konzerthaussaales zum Trotz eine Art Wunder vollbracht. Und auch jetzt wieder, als er am 19. Februar so ganz verschiedene Werke von Brahms (das unendlich edel gedachte „Schicksalslied"), Hugo Wolf (drei herrliche Lieder mit Orchester und die schaurige Chorballade „Der Feuerreiter"), endlich Mendelssohn (die noch immer jugendfrische „Erste Walpurgisnacht" nach Goethe) an derselben Stelle und mit denselben Chor- und Orchesterkräften aufführte, entging ihm auch nicht die feinste Klang- und Ausdrucksnüance, besonders in überraschender Herausarbeitung scharfer, dynamischer Gegensätze förmlich ein Virtuose, aber ohne irgendwelche aufdringliche Pose der unliebsamen reisenden Pultvirtuosen, wie man sie so nennt. Dabei offenbarte er in den stürmisch-dämonischen Partien des „Feuerreiter" und der „Walpurgisnacht" ein elementares Jugendfeuer, welches sein bereits ehrwürdig ergrautes Haupthaar Lügen zu strafen schien. Am unmittelbarsten wirkte diesmal der „Feuerreiter" (den Wolf bekanntlich ursprünglich nur für eine Singstimme mit Klavier gesetzt, aber dann durch die Umarbeitung für Chor und Orchester noch außerordentlich steigerte), man hätte ihn gerne noch einmal gehört. Es wäre dies wohl auch geschehen, wenn nicht unmittelbar vorher das dritte der von dem Tenoristen Herrn Kammersänger Ludwig Hess vorgetragenen Wolfschen Lieder „Der Rattenfänger" mit dem köstlichen tonmalerischen Nachspiel hätte wiederholt werden müssen. Mittel und Vortragsmanier des Sängers erinnerten in diesem besonders schneidig gebrachten Stück, wie auch in den vorhergehenden, dem Gaste weniger günstig liegenden Wolf-Liedern „Wo find' ich Trost" und „Anakreons Grab" an seinen geistvollen Münchener Tenorkollegen Ludwig Wüllner.

Wahre Genugtuung gewährte es mir, in der Mendelssohnschen „Walpurgisnacht" an einer ominösen Stelle endlich einmal in Wien den richtigen Goetheschen Text zu hören:

„Diese dumpfen Pfaffenchristen
Laßt uns keck sie überlisten!
Mit dem Teufel, den sie fabeln,
Wollen wir sie selbst erschrecken",

wofür regelmäßig in den Gesellschaftskonzerten gesungen werden mußte:

Diese Feinde, diese Christen ...

und nachher

Mit dem Teufel, den sie fürchten etc.

Daß das letzte Wort „fürchten" sich auf das eine nächste Zeile abschließende

„Kommt mit Zacken und mit Gabeln
Und mit Glut und Klapperstöcken ..."

keineswegs reimte, wie das authentische fabeln, kümmerte die vormärzlichen Herren Zensoren durchaus nicht! Man korrigierte frischweg „Goethe", wenn dadurch nur die höchstpersönliche Existenz des ††† „Gott sei bei uns" unangetastet blieb.

Ein Konzert des Wiener a cappella-Chores unter seinem ausgezeichneten Dirigenten Prof. Eugen Thomas brachte in mustergültiger Weise eine lange Reihe mehr oder minder bekannter Volkslieder aus allen möglichen Gegenden Österreich-Ungarns. Ein gewiß zeitgemäßes, weil so recht die Zusammengehörigkeit der einzelnen Völker unseres Doppelreiches im jetzigen Weltkriege bekundendes Programm, das schon rein stofflich und noch mehr durch die Ausführung lebhaften Anklang fand. Manches mußte wiederholt werden.

Im großen Musikvereinssaale wurde uns am 21. Februar mittags unter Leitung des Münchner Generalmusikdirektors B. Walter Mahlers „Lied von der Erde“ in Erinnerung gebracht, das der Gastdirigent am 4. November 1912 zuerst in Wien aufgeführt hatte, wie er ja schon auch die Uraufführung des — biographisch noch mehr als rein künstlerisch ergreifenden — Werkes am 20. November 1911 (ein halbes Jahr nach dem frühen Tode des Komponisten) in München leitete. Jedesmal mit entschiedenstem Beruf zur Sache, denn wenn einer von den zeitgenössischen Dirigenten in die künstlerischen Absichten Mahlers eingeweiht war, so gilt dies von seinem Schüler und Epigonen Bruno Walter. Und so brachte er auch diesmal wieder alle seelischen Geheimnisse dieser intimsten Schöpfung Mahlers, die er mit seinem Herzblut geschrieben und in der er seinen eigentlichen Schwanengesang angestimmt — obwohl dann leider noch seine weit schwächere neunte Sinfonie folgte —, zu völlig überzeugender Klarstellung und darum tiefgehender Wirkung. Noch tiefer als vor dritthalb Jahren, da diesmal das unübertreffliche philharmonische Orchester spielte, dem Mahler seine subtilen Abschiedsklänge — oft nur einem leisen Flüstern vergleichbar — auf den Leib geschrieben haben könnte. Als Solisten für die sechs, nach wunderbar ausdrucksvollen altchinesischen Gedichten gesetzten Orchesterlieder, aus denen diese „Lied“-Sinfonie eigentlich besteht, hatte Walter ein hierzu auch vorzüglich berufenes Künstlerpaar aus München mitgebracht: die Altistin (königl. Opernsängerin) Frl. Luise Willer und den Tenoristen (königl. Kammersänger) Otto Wolf, beide den Wiener Interpreten von 1912, den Herren Weidemann und Miller, völlig ebenbürtig. Wobei die Wirkung noch durch die Klangverschiedenheit der beiden Stimmen erhöht wurde, die damals — indem Herr Weidemann für Frau Cahier einspringen mußte (Mahler stellt hier Alt oder Bariton frei) — eben fehlte.

Im übrigen könnte ich nur wiederholen, was ich in Heft 46 des Jahrganges 1912 über die hiesige Erstaufführung des „Liedes von der Erde“ gesagt, das mir persönlich unter den vorwiegend problematisch bleibenden Werken Mahlers neben der zweiten Sinfonie in Cmoll das sympathischeste, während auf die große Masse die „berühmte“ (je nach Standpunkt des Hörers wohl auch berüchtigte) „Sinfonie der Tausend“ (Nr. 8) schon durch die kolossalen Klangmassen am meisten wirken mag.

Natürlich hatte die jetzige Wiederholung des „Liedes von der Erde“ — eingeleitet durch eine prächtige Wiedergabe von J. S. Bachs grandiosem Orgelpräludium mit Fuge in Gmoll seitens Prof. R. Dittrichs — ein ebenso massenhaftes als elegantes Publikum herbeigelockt.

Und ein gleiches zeigte sich bei dem letzten, gleichen Zwecken dienenden Konzert der Wiener Klaviervirtuosen Moriz Rosenthal und Alfred Grünfeld, die diesmal förmlich miteinander zu rivalisieren schienen, wobei sich die Wage der Volksgunst offenbar auf seite des Letztgenannten neigte. Man hat den erklärten „Lieblingspianisten der Wiener“ geradezu überschwenglich gefeiert.

Rundschau

Konzerte

Leipzig Elisabeth Böhmer hat den Schritt aufs Konzertpodium reichlich früh gewagt. Sie hat zwar Stimme, wenn auch keine von irgendwelchem besonderen Reiz, weiß sie aber noch bei weitem nicht kunstgerecht zu verwenden. So erzielt sie zurzeit nur im Piano ansprechende Wirkungen; schon in den mittleren Stärkegraden wird ihr Ton flach und eng, und davon scheint es auch herzurühren, daß sie sich keine rechten Steigerungen zutraut, weshalb sie an Stellen auch schon mäßigen Gefühlsaufschwungs musikalisch nicht zu überzeugen vermag. Das Gebiet der Sängerin wird also vorläufig im schlichten Volksliedgesang und in der sinnigen Lyrik und zarten Heimlichkeit unserer Frühromantiker, keineswegs aber in deren aufrüttelndem Empfindungsüberschwang oder in Brahmsscher Schwerblütigkeit zu suchen sein. Am Flügel bewährte sich ihr Begleiter Paul Schramm von neuem als ein hervorragender musikalischer al fresco-Maler.

In einem Konzert des verstärkten Winderstein-Orchesters hatte sich Felix Weingartner für wohltätige Zwecke zur Verfügung gestellt. Seine Prägung von Beethovens dritter Sinfonie war eine Prachtleistung praktischer Beethoven-Ausdeutung. Höchste Klarheit der Zeichnung, kerniges Zupacken, kräftige Rhythmik, sichere Erfassung der Zeitmaße — diese höchstens im Trauermarsch zu stark wechselnd hingestellt — all das verkörperte den Unsterblichen sichtbar. Das andere Orchesterwerk war Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit“ [1]) Op. 56, worin, wie den Lesern dieser Zeitschrift schon aus Wien berichtet worden ist, der Kampf der Völker (diese verkörpert durch ihre Nationalhymnen, die feindlichen in melodisch und harmonisch verzerrter Weise) geschildert und der endgültige Sieg des Zweiverbandes durch kontrapunktische Verquickung ihrer Hymnen im Schlußfortissimo weltgeschichtlich schon vorausgenommen ist. Sicher kein Werk von Ewigkeitwert, aber eins von geschickter Formung und zündender Wirkung, das bei allem Streben nach Gewalteffekten doch keine Eindrücke der Unechtheit hervorruft und jedenfalls zu den besseren Erzeugnissen des zeitgemäßen Musikschaffens gehört. Zwischen beiden Werken erspielte sich Eva Bernstein, eine Geigerin von frischer Einfühlung und tüchtiger, wenn auch nicht vollendeter Technik, mit Mendelssohns Konzert herzlichen Erfolg und freudige Hervorrufe. —n—

[1]) Der von J. V. v. Wöß hergestellte Klavierauszug zu 4 Händen ist in der Universal-Edition in Wien und Leipzig erschienen.

Noten am Rande

Zur „Wacht am Rhein“

III.

Herr Schriftleiter Oswald Kühn (Neue Musikzeitung, Stuttgart) schreibt uns:

In Ihrem Heft 1 vom 7. Januar spricht Herr Bruno Schrader über einen „Fehler“ in der Wacht am Rhein, der sich offenbar im Laufe der Zeit eingeschlichen habe, und bemerkt dazu: „Der Komponist kadenzierte hier einzig richtig, schlicht und urwüchsig G—C, also im authentisch unvollkommenen Ganzschlusse“. An diese Bemerkung knüpfen mehrere Zuschriften in Heft 4 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ an. Ich bin nun in der Lage, die Frage richtig zu beantworten, d. h. soweit man die Niederschrift des Komponisten selber als die einzig richtige Lösung bezeichnen will. Die „Neue Musikzeitung“ brachte in Heft 1 ein Faksimile der Original-Niederschrift des Komponisten Karl Wilhelm, die im Schiller-Museum in Marbach aufbewahrt ist. Wie daraus zu ersehen ist, benutzt der Komponist den Durdreiklang auf E.

IV.

Es möge mir erlaubt sein, in Kürze auf den in Heft 1 u. 4 der N. Z. f. M. besprochenen „Fehler in der Wacht am Rhein“ zurückzukommen. Den Beweis für die Richtigkeit des von Bruno Schrader angeführten chromatischen Schrittes und des phrygischen Halbschlusses ergibt ein Einblick in das Manuskript des Komponisten. Wo das Manuskript selbst aufbewahrt wird, ist mir nicht bekannt (siehe oben unter III. Die Schriftleitung), wohl aber enthält eine 1871 erschienene, der damaligen deutschen Kaiserin gewidmete Monographie über die Wacht am Rhein neben vielen anderen Beilagen auch das Faksimile der

Wilhelmschen Komposition aus dem Jahre 1854. Der vollständige Titel des 61 Seiten umfassenden Buches lautet: „Die Wacht am Rhein, das deutsche Volks- und Soldatenlied des Jahres 1870. Mit Portraits, Faksimiles, Musikbeilagen, Übersetzungen usw. Zum Besten der Carl Wilhelms-Dotation und der deutschen Invalidenstiftung herausgegeben von Georg Scherer und Franz Lipperheide. Berlin. Franz Lipperheide. 1871". Das Lied steht hier in Cdur und ist als Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung aufgezeichnet. In dieser Fassung haben wir es also bereits mit einer Bearbeitung zu tun, denn es steht fest, daß die erste Niederschrift der Wacht am Rhein für 4 stimmigen Männerchor bestimmt war. Da aber Bearbeitung und eigentliche Urschrift von fast gleichem Alter sein müssen (Wilhelm erhielt erst 1851 den Schneckenburger-Text zugeschickt), ist kein Grund vorhanden, an der vollständigen Übereinstimmung der beiden Notentexte zu zweifeln. Schließlich sei bemerkt, daß das 9. Heft der Erk-Greefschen „Männerlieder" (Essen bei G. D. Bädeker) den deutschen Männerchorvereinigungen das später zu so ungemeiner Volkstümlichkeit gelangende Lied erstmals dargeboten hat. Aus Gründen leichterer Sangbarkeit wurde in Schulausgaben der chromatische Schritt g—gis oft weggelassen, und so mochte es kommen, daß sich nach und nach die vereinfachte Lesart an Stelle der älteren, richtigen Fassung durchgesetzt hat.



Das vollständige Lied, dessen strittige Takte hier wiedergegeben sind, zeigt im Faksimile die Unterschrift: Crefeld 1854 comp. von Carl Wilhelm. Alexander Eisenmann

Kreuz und Quer

Altenburg. Unter dem Protektorat der Herzogin wurde zugunsten der Liebeswerke und des Roten Kreuzes am 21. Februar im Herzogl. Hoftheater „Gustav Adolf" von Max Bruch (Leitung: Kgl. Musikdirektor G. Wohlgemuth, Leipzig; Solisten: Kammersänger A. Kase, Leipzig, Kammersänger E. Pinks, Leipzig, Konzertsängerin A. Leydhecker, Berlin, Konzertsänger Th. Martin, Leipzig; Chor: Leipziger Singakademie; Orgel: Organist M. Fest, Leipzig; Orchester: Herzogliche Hofkapelle und Winderstein-Orchester) erfolgreich aufgeführt.

Breslau. Ernst Neufeldt, der erste Musikkritiker der Schlesischen Zeitung, starb in den Argonnen den Tod für das Vaterland. Er stammte aus Königsberg und stand im 35. Lebensjahre. Von Haus aus Neuphilologe, promovierte er und war dann einige Zeit Sprachlehrer. Bald ging er aber ganz zur Musik über. Seine letzten Studien machte er in Berlin bei unserem Mitarbeiter Bruno Schrader. Sie wurden durch eine Anstellung als Musikkritiker an die Dresdener Neuesten Nachrichten abgebrochen. Von Dresden ging Neufeldt 1913 nach Breslau, in Nachfolge Fluegels. Er war ein guter Violoncellspieler und Kontrapunktiker, hatte sich auch tüchtige Kenntnisse in der Musikgeschichte angeeignet. Auch als Komponist war er nicht unbegabt, versuchte sich als solcher aber nur gelegentlich. In seinem Militärverhältnis Unteroffizier, rückte er bald nach Ausbruch des Krieges zum Leutnant auf, als welcher er fiel.

Dortmund. Im zweiten Vereinskonzert der Musikalischen Gesellschaft unter Leitung des Herrn Kgl. Musikdirektors C. Holtschneider kamen folgende von Professor Thiel-Berlin bearbeiteten Chöre zum durchschlagenden Erfolg: „Verleih uns Frieden gnädiglich" von Gesius, „Gebet", ältere Volksweise, „Ein Haus voller Glorie", geistliche Volksweise, „Altdeutsches Soldatenlied" und „Sichers Deutschland schläfst du noch", Volkslieder aus der Zeit des 30jährigen Krieges.

Kiel. Am Kieler Konservatorium fand unter Leitung des stellvertretenden Studiendirektors Herrn Musikdirektor Gleitz (Direktor Dr. Mayer-Reinach ist als Leutnant im Felde) eine Prüfung nach den Satzungen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare statt. Als Prüfungskommissar war Herr Kgl. Musikdirektor Holtschneider-Dortmund anwesend. 2 Schülerinnen bestanden die Prüfung und erhielten das Diplom des Verbandes.

Leipzig. Dem Kammersänger Alfred Kase, unserem hervorragenden und hochverdienten Bariton, wurde vom Fürsten Reuß die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen mit der besonderen Auszeichnung, sie in Anerkennung seiner vaterländischen Tätigkeit am Kriegsbande tragen zu dürfen.

Stuttgart. Die Schriftleitung der Stuttgarter Neuen Musikzeitung übernimmt vom 1. April ab Prof. Dr. Willib. Nagel, der vordem in Arnstadt und Zürich tätig war.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 10

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 11. März 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Fastnachtlieder

Von **Fritz Erckmann**-Alzey

Das Wort Fastnacht ist abgeleitet von dem altdeutschen Worte „fasen" (faseln), d. i. Possen treiben, so daß Fastnacht so viel wie Schwärmnacht bedeutet. Erst seit dem 18. Jahrhundert tritt diese Ableitung in den Hintergrund, und die Schriftsprache übernahm von da an das Wort „Fastnacht", was mit dem Fasten zusammenhängt.

Fastnacht heißt der Dienstag vor Aschermittwoch als dem Beginn des großen, vierzigtägigen, eine erbauliche Erinnerung an Jesu Leiden und Sterben bezweckenden sogenannten Quadragesimalfastens (quadragesima = der vierzigste Tag). Die griechisch-katholische Kirche hält noch streng an dieser Fastenzeit, so daß an den drei letzten Tagen der Karwoche nur Wasser und Brot genossen wird. Die Römisch-Katholischen sind weniger streng mit der Einhaltung der Fastenzeit. Sie genießen Fische, Eier, Milch und Butter, und Kranken, Altersschwachen, Soldaten, Arbeitern und Schwangeren wird vom Pfarrer ein Dispens erteilt.

Die ersten Christen wußten noch nichts von einer strengen Fastenzeit. Sie waren fröhlich untereinander und vergaßen bei ihren Festmählern alte Feindschaften. Erst mit Einführung einer strengen Fastenzeit besann man sich auf eine Schadloshaltung, und schon im frühen Mittelalter beging man den Tag vor Aschermittwoch mit Maskeraden, Aufzügen, allerlei Narrheiten und Schmausereien. In verschiedenen Ländern ist die Fastnachtzeit von verschiedener Länge. In Venedig beginnt sie schon am 26. Dezember, in Spanien am 20. Januar; in Rom feiert man die letzten elf Tage vor Aschermittwoch; gewöhnlich aber rechnet man vom 6. Januar an, dem Erscheinungsfest.

Die Fastnachtzeit ist die Zeit, da man seinem Magen mehr zuführt als zu andern Zeiten. Essen und Trinken hält Leib und Seele zusammen. Das ist das Motto von Fastnacht. Drum singt man im Schlochauer Kreise im Regierungsbezirk Marienwerder:

Fastelauwenslied[1])

'ck häb't venaume[2])
d' Fastelauwen sin gekaume.
Herzensmutte, hö-e,[3])
däuh de Deeg[4]) to Gä-e,

[1]) Fastnachtlied; [2]) vernommen; [3]) hört; [4]) Teig.

mutst us Schurrback[1]) moke,
Fleesch u Woost[2]) uk koke.
Hüt wad tappe[3]) 'ringewögt,
dat sick Boom u Balke bögt.

'ck häb't venaume,
d' Fastelauwen sin gekaume.
Liese, Brannwie he-e![4])
U en Kuffel Bee-e,[5])
abe vo dem beste
bring to dissem Feste!
Na dem olle Bruck u Recht
wad hüt woll u bet gezecht.

Der Schlochauer weiß indessen aus Erfahrung, daß die Verdauung um so besser vor sich geht, wenn man sich Bewegung macht. Drum fährt er fort:

'ck häb't venaume
d' Fastelauwen sin gekaume.
Mäkes,[6]) Junges, singt,
bet an'n Boone springt!
Laut[7]) Ju ese Scheepe[8])
met de Fiedel reepe,[9])
danzt, dat Rock u Schödel[10]) schwunkt,
juchet, trampelt, dat 't su punkt!

'ck häb't venaume,
d' Fastelauwen sin gekaume.
He, juchhe rassa!
Ick bin uck no da!
Drinke, singe, danze,
vullschlon[11]) miene Ranze
wi ick maul[12]) de ganze Nacht!
Lustig, lustig, dat 't su kracht!

Diese Lieder sind von doppeltem Wert. Einmal führen sie uns ein klares Bild vor Augen, wie das Volk in den verschiedenen Gegenden Deutschlands Fastnacht feiert. Dann bilden sie untrügliche naturfrische, reichlich sprudelnde Quellen zum Studium der Mundarten. Da sich diese im Laufe der Zeit verändern, so hat eine Reihe von Gelehrten die Zeit erfaßt und Sammlungen von Liedern und Sprüchen angelegt, deren Wert nicht unterschätzt werden darf. In vielen Fällen war es zur Nieder-

[1]) Fastnachtgebäck; [2]) Wurst; [3]) tapfer; [4]) her; [5]) Bier; [6]) Mädchen; [7]) laßt; [8]) unsern Schäfer; [9]) rufen; [10]) Schürze; [11]) voll schlagen; [12]) will ich mal.

schrift der Lieder die höchste Zeit, da einige Mundarten bereits aus dem Munde des jüngeren Geschlechtes verschwunden waren, und nur ehrwürdige Greise sich der Jugendklänge erinnerten, die sie als teures Erbstück der Väter treu im Gedächtnis aufbewahrt hatten und nun dankbaren Sammlern mitteilen konnten.

Diese Lieder sind die Schatzkammer echt deutschen Wortreichtums, die lebenden Sprachquellen der Väter, die dem Gebildeten zur Auffrischung seiner mit französischen Floskeln und Worten verunzierten Sprache dienen müßten.

Herder spricht sich über diesen Punkt folgendermaßen aus: „Eine viel tiefere Wunde hat uns die Franzosensucht geschlagen, als der gute Premontval angibt. Wenn Sprache das Organ unserer Seelenkräfte, das Mittel unsrer innersten Bildung und Erziehung ist, so können wir nicht anders als in der Sprache unseres Volks und Landes gut erzogen werden; eine sogenannte französische Erziehung in Deutschland muß deutsche Gemüter notwendig mißbilden und irreführen. Mich dünkt, dieser Satz steht so hell da, als die Sonne am Mittage. Von wem und für wen ward die französische Sprache gebildet? Von Franzosen für Franzosen. Da nun in keiner Sprache so sehr die Mode herrscht, als in der französischen; da keine Sprache so ganz das Bild der Veränderlichkeit, eines wechselnden Farbenspiels in Sitten, Meinungen, Beziehungen ist, als sie; da keine Sprache wie sie lichte Schatten bezeichnet und auf einem Farbenklavier glänzender Lufterscheinungen und Strahlenbrechungen spielet: was ist sie zur Erziehung deutscher Menschen in ihrem Kreise? Nichts oder ein Irrlicht. Also ist es gar nicht vermessen, zu sagen, daß sie unserer Nation in den Ständen, wo sie die Erziehung leitete, oder vielmehr die ganze Erziehung war, den Verstand verschoben, das Herz verödet, überhaupt aber die Seele an dem Wesentlichsten leer gelassen hat, was dem Gemüt Freude an seinem Geschlecht, an seiner Lage, an seinem Beruf gibt; und sind dies nicht die süßesten Freuden?" usw.

Die der deutschen Fastnacht eigne Speise sind die Kräppel, die namentlich von Kindern sehr begehrt sind und von ihnen auf alle mögliche Weise erbettelt werden. Im Aargau ist ein Fastnachttanz üblich, der von scherzhaft verkleideten Kindern vor den Häusern gesungen wird und den Namen „Tschämele" (Schämele) führt, was wohl eine Verstümmelung von Salomo ist, jenem Bischof von Constanz, der um das Jahr 979 am Tage der unschuldigen Kindlein das Kloster besuchte und von den Klosterschülern scherzweise zum Knabenbischof erwählt wurde.

Bei dem Tschämele bewegen sich die Tänzer in einem wiegenden Schritte in zwei Reihen so lange vor und zurück, bis man ihnen Kräppel gegeben hat. Dabei wird folgende Strophe so lange gesungen, bis sich jedes Kind dreimal im Kreise herumgedreht hat:

Bischof, Bischof Schämele,
bis i drümol umme bi.
Und wenn i drümal umme bi,
hock ich uf de Boddä.

In katholischen Gegenden ist einer der Buben als Bischof verkleidet, was möglicherweise ein Überbleibsel der ehemaligen Gregoriusfeier ist, bei der ein Knabe in papierner Bischofsmütze mit Stab und Mantel vor dem Zuge herschritt.

Im Elsaß heischen die Kinder ihre Kräppel unter Absingen des folgenden Liedes [1]:

Wein, Rose, Blümelein,
merr [2] singe-n-um de Kiechelein, [3]
d' Kiechle sein gebache,
merr heere d' Pfanne krache.
Der Herr hat e scheeni Dochter,
die hat d' Hoor scheen geflochte.
Merr heer die Schlüssel klinge,
die Frau wurd' die Kiechlein bringe.
Kiechle rus! Kiechle rus!
Glück und Heil ins Herrehus!

Manches Echo uralter Zeiten hallt in diesen Liedern wider. Die erste Zeile des letzten Liedes ist beispielsweise ein Kehrreim, der schon im 15. Jahrhundert bekannt war. In einem Fastnachtlied aus der Eifel [4]) wünscht der Sänger einen

göllem Foden um det Haus.

Dieser „goldne Faden" erinnert an den seidenen Faden im altgermanischen Rechtsbrauch, eine Sitte, Tempel und Gerichtsstätten durch Schnüre, die nicht ohne schwere Strafe überschritten oder beschädigt werden durften, zu hegen. Der Faden bedeutet in obiger Verbindung, daß das Unglück vor dem Haus still halten soll.

In einem andern Lied stehen die zwei Zeilen:

Das Haus das ist gefangen
mit drei silbernen Stangen,

was auf heidnischen Aberglauben zurückzuführen ist und bedeutet: Euer Haus zeigt gute Vorbedeutung fürs Schicksal der kommenden Zeit.

Die Fastnachtzeit ist die Periode vollkommenster Freiheit, und nichts ist dem Fastnachtwitz heilig, er steht vor nichts still. Es ist die Zeit, da man dem mißliebigen Nachbarn Dinge sagen kann oder sagen läßt, gegen die er nur aufkommen kann, so er selbst Witz besitzt. Maskenfreiheit, Narrenbosheit!

Als sich der Franzose Scarron, der unter Ludwig XIV. und, da er sein Vermögen verloren hatte, von der Gnade des Hofes oder eigentlich der Königin lebte, [5] zur Karnevalzeit mit Öl bestrichen, in Federn gewälzt und, vom Pöbel verfolgt, in die Seine gestürzt hatte, was ihm eine Gliederlähmung zuzog, rächte er sich an den Weibern, die zumeist an seinem Unglück schuld waren, in folgendem Lied:

So hübsch sie sonst auch ist bestellt,
wenn irgend jemand ihr mißfällt,
wird sie zur ganzen Teufelin;
doch ist dies aller Weiber Sinn.
Es gibt keine bösern Tier' auf Erden,
als Weiber, wenn sie grimmig werden. [6]

Scarron war trotz seiner Leiden nie ohne die Karnevalslaune und deswegen größer als die Stoiker. Er war

---

[1]) Stöber, Els. Volsb. Nr. 115.
[2]) Wir; [3]) kleine Kuchen, Kräppel.
[4]) Schmitz, Sitten und Sagen des Eifler Volkes S. 216.
[5]) Daher er sich „unwürdiger Kranker der Königin" nannte.
[6]) Tout gracieuse, qu'elle est
alors, que quelqu'un lui déplait,
c'est une diablesse complette.
Toute autre femme est ainsi faite;
n'est pas un pire animal
qu'une femme, qui nous veut mal!

gewöhnt, daß sich alles um seinen burlesken Witz umher sammelte und dann jeder seine Schüssel noch dazu beitrug; selbst sein Bedienter war daran gewöhnt und sagte ihm einmal beim Auftragen ins Ohr: „Heute müssen Sie vorzüglich gute Stückchen zum Besten geben, denn wir haben keinen Braten!"

Vom Humoristischen zum Platten und Schwulstigen ist nur ein kleiner Schritt. Die deutsche Literatur hat viel von dieser Klasse aufzuweisen, glücklicherweise aber noch viel mehr vergessen.

Hoffmannswaldau, dessen Schwulst einst für schön galt und den man mit seinen Anhängern über Opitz und Flemming setzte, mag als abschreckendes Beispiel dieser Schwulstschule ein Plätzchen mit dem Lied an seine Schöne hier finden:

Armande! liebstes Kind! du Brustlatz kalter Herzen,
Der Liebe Feuerzang, Goldschachtel, edle Zier!
Der Seufzer Blasebalg, der Tränen Löschpapier!
Sandbüchse meiner Pein und Baumöl meiner Schmerzen,
Du Speise meiner Lust, du Flamme meiner Kerzen,
Schlafstühlchen meiner Ruh, der Phantasie Klystier,
Des Mundes Aliment, der Augen Lustrevier,
Der Komplimente Sitz, du Meisterin in Scherzen!
Der Tugend Quodlibet, Kalender meiner Zeit,
Du tiefer Abgrund du, voll tausend guten Morgen,
Der Zunge Honigseim, des Herzens Marzipan —
Du kräftig Himmelbrot, du Quell' der Seligkeit.
Und wie man sonsten dich, mein Kind, beschreiben kann,
Lichtputze meiner Not und Flederwisch der Sorgen!

Dieses Erzeugnis des „Deutschen Ovid" gehört in die Karnevalzeit, denn nur da ist es genießbar.

Reim dich,
oder ich freß dich!

Was wird in der Fastnachtzeit nicht alles zusammengereimt! Selbst Goethe hat Knittelverse verbrochen. Von ihm zu einem Schullehrer ist ein weiter Weg. Nichtsdestoweniger kann des letzteren Knittelbegeisterung recht gute Wahrheiten sagen, wie denn ein solcher Herr nichts für die Fastnacht übrig hatte und deswegen schrieb:

„O ihr lieben Fastnachtsgäst'!
Bliebt ihr zu Haus', wär's allerbest'!"

Wer zählt Länge und Kürze der Füße, wer nimmt an dem holprigen Rhythmus Anstoß, wenn die komische Wirkung erhöht wird!

Und wer hat nicht einmal im Jahr ein Lächeln übrig für die dummen „Lügenlieder", die zu den Fastnachtliedern gehören und an denen die deutsche Literatur so reich ist. Das älteste[1]) dieser Lügenlieder ist uns in einer Straßburger Handschrift des 14. Jahrhunderts erhalten und hat folgenden Wortlaut:

1. Do sah ich zwo kreigen[2])
eine matte meigen.[3])
Do sah ich zwo mucken
machen eine brucken.

2. Do sah ich zwo tuben[4])
einen wolf cluben.[5])
Do sah ich zwei rinder
zwei geise[6]) bringen.

3. Und sah zwene fröschen ...
mittenander tröschen.
Do sah ich wier rösser
us höuwe[7]) korn dröschen.

4. Do sah ich zwo geize
einen ofen heizen.
Do sah' ein rote kuo
Daz brot in den oven tuon.

Das Lied hat sich in der Schweiz und im Ruhländchen in folgender Form bis ins 19. Jahrhundert erhalten:

1. I gang emol der Berg uf:
He Wunger groß!
Do sehe-n-i zwe Storke
ineme Mättli morke.
's nimmt mi Wunger über Wunger,
wie die Storke könne morke.

2. I gang emol der Berg uf:
He Wunger groß!
Do gesehe-n-i zwo Gräie
ineme Mättli mäie.
's nimmt mi Wunger über Wunger,
wie die Storke könne morke,
wie die Gräie könne mäie;
ungerdessen nimmt's mi Wunger.

3. I gang emol der Berg uf:
He Wunger groß!
Do gesehe-n-i zwe Frösche
innere Tanne Tanne drösche.
's nimmt mi Wunger usw. (wie bei 2.).

4. I gang emol der Berg uf:
He Wunger groß!
Do gesehe-n-i zwe Schnecke
ineme Mäeltli knette.
's nimmt mi Wunger usw.

5. I gang emol der Berg uf:
He Wunger groß!
Do gesehe-n-i zwo Mucke
's Brot in Ofen ine schupfe.
's nimmt mi Wunger usw.

6. I gang emol der Berg uf:
He Wunger groß!
Do gesehe-n-i zwo Breme
's Brot ußem Ofen uße neme.
's nimmt mi Wunger über Wunger,
wie die Storke
könne morke,
wie die Gräie
könne mäie,
wie die Frösche
könne drösche,
wie die Schnecke
könne knette,
wie die Mucke
könne schupfe,
wie die Breme
könne neme;
ungerdessen nimmt's mi Wunger.

In einem Lügenlied aus Pommern hören wir vom Dichter:

---

[1]) Veröffentlicht in „Altd. Blätter" 1835 S. 163; [2]) Krähen; [3]) mähen; [4]) Tauben; [5]) erfassen; [6]) Geiß, Ziege.

[7]) aus Heu.

Lügenlied



2. Ein Ambos und ein Mühlenstein,
die schwammen bei Köln wohl über den Rhein;
sie schwammen gar leise,
ein Frosch verschlang sie alle beid' —
zu Pfingsten auf dem Eise.
Heidudeldumdei,
zu Pfingsten auf dem Eise.
3. Zu Stralsund stand ein hoher Turm,
der trotzte Schnee, Hagel, Wetter und Sturm,
stand fest über alle Maßen;
den hat der Kuhhirt mit seinem Horn
auf einmal umgeblasen.
Heidudeldumdei,
auf einmal nmgeblasen.
4. In Greifswald stand ein hohes Haus,
da flog eine Fledermaus hinaus,
da borst es in tausend Stücken.
Da kamen elftausend Schock Schneidergesell'n,
die wollten das Haus wieder flicken.
Heidudeldumdei,
die wollten das Haus wieder flicken.
5. So will ich denn hiermit mein Liedchen beschließen,
und soll's auch die ganze Gesellschaft verdrießen!
will trinken und nicht mehr lügen.
In meinem Land sind die Mücken so groß
als hier die größten Ziegen.
Heidudeldumdei,
als hier die größten Ziegen.

„Ein Narr macht zehn Narren" sagt das Sprichwort. Es ist falsch. Ein Narr kann tausend Narren machen. In einer Großstadt braucht einer nur mit dem Finger nach einer Dachfirste zu deuten, um einen Auflauf zu veranlassen. Man guckt und fragt: „Was ist los, was gibt's da oben?" Niemand weiß es, und der Anstifter des Ulkes schleicht sich lachend davon.

Der Mann, der das erste Lügenlied dichtete, ahnte wohl nicht, welch einen Rattenschwanz von Nachfolgern er haben würde. Die deutsche Literatur wimmelt aber von solchen Liedern, und es ist mitunter ein köstliches Stückchen Humor darunter.

Dem Dichter fällt es nicht ein, seine Leser glauben machen zu wollen, daß

die Kuh auf Seilen tanzen,
der Affe Latein verstehn,
der Bock Bäum' und Stauden pflegen,
die Sau zur Judenhochzeit gehn,
der Kater die Messe singen,
die Henne den Fuchs verschlingen,
der Esel die Laute schlagen,
der Bär Samt und Seide tragen,
das Wasser bergan spazieren [1]) wird.

Ihm kommt es nur darauf an, die Lacher auf seiner Seite zu haben. Und das gelingt ihm, wenn der Dorfnarr seinem anspruchslosen Publikum vorsingt:

Lügenlied

Aus dem hessischen Hinterlande, Taunus und Kreis Wetzlar









1. Die Donau ist ins Wasser gefall'n,
der Rheinstrom ist verbrannt,
ein altes Weib ist drüber gegang'n
und hat die Schürz verbrannt.
2. In Frankfurt ist der Spaß passiert,
der Geisbock hat's erzählt:
sie hab'n ein' toten Schneidergesell'n
zum Bürgermeister erwählt.
3. Wer mit Katzen ackern will,
der spann die Mäus' voran,
dann geht's die ganze Furch hinauf
die Hetz, die Hetz, die Hetz!
4. Der Stiefel und der Stiefelknecht,
die führten ein' Prozeß,
der Esel fährt im Luftballon,
der Ochse fährt Kalesch.
5. Das Kräuterweib von Luxemburg,
das handelt mit Spinat;
jetzt wird der alte Stephansturm
in Wien sogar Soldat.

Es mag sich mancher Handwerksbursche des 17. und 18. Jahrhunderts mit dem Vortrag des „Schnudelputz-Hausstandes" [2]) einen feuchten Trunk und einen will-

[1]) Bergliederbüchlein c. 1730 S. 3 u. 4.

[2]) Das Lied erschien mit einem andern Liede auf einem fliegenden Blatt (vermutlich Anfang des 18. Jahrhunderts) mit dem Titel: „Neues Wunderwerck der Welt, Oder Merckwürdige

kommenen Imbiß ersungen haben, wie sich unsere heutigen Komiker durch ihre Schnurren Geld und Gut ersingen. Wo er den Ranzen abwarf und den Knotenstock in die Ecke stellte, da war er seines Publikums sicher. Ohne Geld kam er durch die ganze Welt. Sein Humor öffnet Herz und Tor.

Dieser „Schnudelputz-Hausstand" hat sich bis in unsre Zeit erhalten, denn noch ist das „Schnützelputz-Häusel" bekannt, dessen Text zum ersten Male in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" vom Jahr 1776 [1]) erschien, wo es als „Aechtes deutsches Volkslied" bezeichnet wird. Wie aus einem Briefe Brettschneiders an Nicolai hervorgeht, hatte es Hofrat Deinet (Mitarbeiter der „Anzeigen") dort veröffentlicht.

Die unten angegebene, handschriftlich durch Fr. Nicolai mitgeteilte Melodie [2]) ist keine Volksweise, sondern wurde nur in den besseren Kreisen gesungen.

Text und Weise sind also:

Schnützelputz-Häusel

Melodie vor 1807



2. So geht es in Schnützelputz-Häusel usw.
   Da saßen zwei Ochsen im Storchennest,
   die hatten einander gar lieblich getröst
   und wollten die Eier ausbrüten.
3. So geht es im Schnützelputz-Häusel usw.
   Es zogen zwei Störche wol auf die Wacht,
   die hatten ihre Sache gar wohl bedacht
   mit ihren großmächtigen Spießen.
4. So geht es im Schnützelputz-Häusel usw.
   Ich wüßte der Dinge noch mehr zu sagen,
   die sich im Schnützelputz-Häusel zutragen
   gar lächerlich über die Maßen.

Der deutsche Volksliederschatz enthält Fastnachtlieder, deren Humor erst durch den Vortrag zur Geltung kommt.

Beschreibung der unerhört grossen Baß-Geigen. Nebst einem kurzweiligen Weltlichen Lied". — Ein späterer Druck des Liedes (um 1790) enthält den Vermerk: „Gedruckt in diesem Jahr, da die Wahrheit theuer war".

[1]) Nr. 15 S. 120; [2]) Bei Büsching und Hagen, 1807 Nr. 23.

Aus Köln haben wir ein derartiges Faschings-Scherzlied, das also lautet:

Der Fink ist todt



Die Kgl. Bibliothek zu Berlin [1]) enthält einen handschriftlichen Kanon aus dem Jahre 1667 mit obigem Text:

Canon zu 3 Stimmen, mit begleitendem Baß



Gepflogenheiten, wie Abbrennen von Freudenfeuern, die an das heidnische Altertum erinnern, sind auch mit der Faschingzeit verbunden. Am ersten Fastensonntage (Invokavit), der auch in der Eifel Burgsonntag heißt, in Süddeutschland „alte Fastnacht, große Fastnacht, Nachfasching, Freudensonntag, Hutzel-, Brot- und Käsesonntag, Funken-, Hütten-, Schöf- und Holepfannsonntag" genannt wird, wandern in der Eifel die Knaben von Haus zu Haus und sammeln Feuermaterial zum Abbrennen einer Burg. Unter Vorantragen eines Strohmannes singen sie das Lied [2]):

Am Burgsonntage [3])

Stroh, Stroh, Schanzen,
schier Abend gehn wir tanzen.
Get uns jet [4]) und loßt uns gohn,
wir hon der Dören noch mieh zu gohn.
Wir stiehn auf spitzen Steinen,
wir duhn uns wieh an den Beinen.

[1]) Ms. germ. octav. No. 232.
[2]) Erk-Böhme, Liederhort III Nr. 1206.
[3]) Schmitz, Sitten und Gebräuche des Eifler Volkes; [4]) Etwas.

Eine eigenartige Sitte bestand zu Oberstattfeld in der Eifel. Dort wurde ein von dem zuletzt verheirateten Burschen bestelltes und bezahltes Rad mit Stroh umwickelt, angezündet und am ersten Sonntag in der Fastenzeit von einem Berge gerollt. Bei Einsammeln des Strohes und der Erbsen, die die Mädchen und Knaben verzehrten, sangen letztere folgendes Lied [1]):

Freud! Freud! Gott will uns erfreu'n!
Gebt uns eure Erbsen,
sie wachsen auf den Bergen.
Gebt uns eure Bieren,
sie wachsen auf den Stielen.
Gebt uns eure Äpfel,
sie wachsen auf den Schnäppen.
Gebt uns eure Bohnen,
Petrus wird es lohnen.
Der vollen Schüsseln drei,
darum sind wir hei.
Der vollen Schüsseln vier,
aufs Jahr zurückkehren wir.
Klapper, klapper Ringelstab,
gebt den armen Kindern was;
gebt ihnen was und laßt sie gahn,
das Himmelreich ist aufgetan,
die Hölle ist geschlossen.
Petrus ist ein guter Mann,
er hat den Schlüssel in der Hand,
schließt auf, schließt zu,
roter Apfel, golden Brod.

In andern Gegenden, wie in Unterfranken, sammeln die Dorfjungen Stroh, binden es in Büschel und verbrennen diese unter fröhlichem Jauchzen, indem sie auf einen nahen Hügel laufen und unter Drehen der Arme feurige Räder in der Luft beschreiben. Wenn die Strohbündel abgebrannt sind, kehren sie ins Dorf zurück und singen vor den Hütten folgende Strophen:

1. Silles [2]) kale Erbes [3])
mit Huitzelbrüh [4]) geschmelzt,
wenn dr uns kei Huitzel gat,
soll der Baum kei Birna mehr tra. [5])
Schäba [6]) hin, Schäba her,
gat 'r uns de besten Huitzel her!
2. Droba auf der Däusa [7])
steht a Kerre [8]) voll Eier,
gat 'r uns die frische,
die andern laßt 'r wische.
Schäba hin usw.
3. Droba in dem Schornstei
hange die lange Säubei;
gat 'r uns de lange,
die kurze laßt 'r hange.
Schäba hin usw.
4. Droba in derFerscht [9])
hange die lange Werscht;
gat 'r uns die lange,
die kurze laßt 'r hange.
Schäba hin usw.

Zum Narrentreiben und Narrenspiel gehört nicht viel. Ein geschwärztes oder mit einer Larve bedecktes Gesicht und ein umgekehrter Rock genügen dem Bauernburschen zur Ausübung der ersehnten Maskenfreiheit. Für die Anspruchsvolleren war in früheren Jahrhunderten der Wanderkrämer eine willkommene Persönlichkeit. Was dieser Mann alles mit sich führte, hören wir in einem Lied „Fastnachtskram", [1]) dem wir folgendes entnehmen:



2. Der Narrenkappen hat er viel
vor alt und jung Gesellen,
die dienen zu dem Fastnachtspiel
wer sich will närrisch stellen.
Viel Kittel zu der Mummerei
gemacht von allen Farben,
die Larven findt man auch darbei
wer der je nicht will darben.

Musikalische Instrumente führte der Wanderkrämer ebenfalls mit. Dasselbe Gedicht erzählt davon:

9. Der Kramer hat viel Saitenspiel
die ich einstheils will melden:
Ein Sackpfeif und ein Pfannenstiel,
Posaunen hört man selten,
ein Lauten, die kein Saiten hat,
darzu ein hülzen Glächter [2])
darbei ein Kühhorn sehr wohl staht,
das dienet für die Wächter.

---

[1]) Nocker, Wolfs Zeitschrift 1853 I 90.
[2]) Sieblos = Dorf bei Abtsroda, hier spottweise zitiert; [3]) Erbsen; [4]) gedörrte Birnen und Äpfel; [5]) tragen; [6]) Schaub = Büschel Stroh; [7]) Ofenstange; [8]) Kerben, Korb; [9]) First.

[1]) (Rhaw) Bicinia gallica, latina et germanica et quaedam fugae. Tomi duo. Vitebergae, ap. G. Rhaw 1545 (2 Bände mit 32 deutschen Liedern für 2 Stimmen).
[2]) Xylophon, Holz- und Strohinstrument, Strohfiedel, abgestimmte Holzstäbe, die auf Strohrollen ruhen und mit zwei Hämmerchen geschlagen werden.

Auch an humoristischen Musikinstrumenten fehlt es nicht:

10. Ein Bläul[1]) man für Fiedel nimmt,
ein Topf mit einem Teller,
Kochlöffel sich darzu wol ziemt,
gibt man für einen Heller;
ein Bratspieß und ein alter Rost,
die muß man weidlich schlagen,
dies Alles klingt nach Herzenslust
in diesen Fastnachtstagen.
11. Ein hären Sieb die Pauken,
die schlägt man mit den Querlen usw.

Ein fröhliches, ausgelassenes Faschingtreiben war nach vorstehenden Proben schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland an der Tagesordnung.

All Welt will sich ergetzen
mit Singen, Springen, Stockerei[2])
in diesen Fastnachtszeiten.

*

Wer sich nur närrisch zieren kann,
ein rauhen Pelz anziehen,
den sieht man für ein Bären an,
die Kind thun vor ihm fliehen;
viel Narren laufen hinten nach
mit Trummel und mit Pfeifen.

*

Daß es dabei nicht allzu glimpflich herging, wird in einer andern Strophe berichtet:

6. Ein Sack mit Aschen dient auch darzu
viel Staub damit zu machen,
umlaufen als ein tolle Kuh,
als sollt man ihr sehr lachen,
laufen im Bach wol hin und her,
will Jedermann bespritzen,
den möcht man wol ohn alls Gefähr
besülen in der Pfützen.

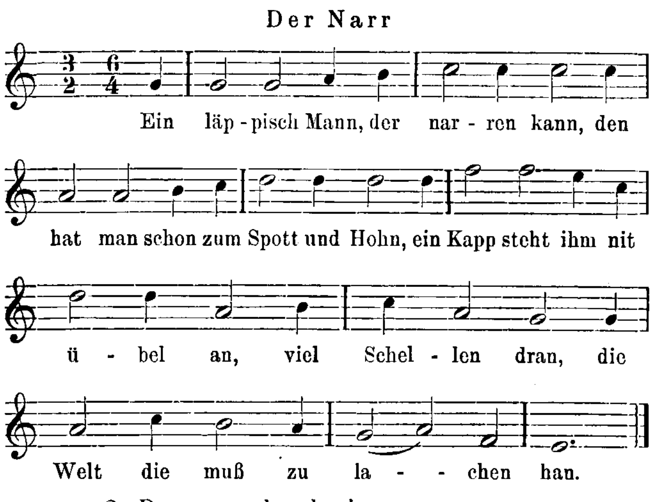
*

8. Man findt noch Leut in diesem Strauß,
der ist gar wol zu lachen:
Wo sie die Weinfaß leeren aus
und sich ganz fröhlich machen,
so singen sie ein Fasnachtgesang
des Abends auf der Gassen
und machen Noten armeslang
daß sie ganzlich erblassen.

Gegen das Fastnachts- und Narrenwesen haben nicht allein Obrigkeit und Geistlichkeit gekämpft und geschrieben, sondern aus dem Volke selbst sind Stimmen laut geworden, in Poesie und Prosa.

Aus dem Jahre 1513[3]) ist ein solches Lied erhalten, dessen witzigen Weisen eine im wechselnden Rhythmus einherstolpernde alte Tanzmelodie untergelegt ist, wie wir dergleichen Tanzweisen noch in der Oberpfalz antreffen.

[1]) Runder Holzschlägel zum Klopfen der Wäsche und des Flachses.
[2]) Eine Art Stockschlagen (nach O. Schade), vielleicht auch das beim Fastnachtrummel übliche Stelzenlaufen (nach Erk-Böhme).
[3]) Peter Schöffer's Sammlung, Mainz 1513. Ohne Titel. Am Schluß der Tenorstimme: getruckt zu Metz (= Mentz, Mainz) durch Peter Schöffern. Vnd volendt Am ersten Tag des Mertzen. Anno 1513. (62 vierstimmige Lieder.)



2. Denn wer bescheid
will sein die Zeit
bei solcher Freud
die Narren geit,
den Esel reit.
Aus Haß und Neid
jetzt weit und breit
die Treu und Ehr er nieder leit.
3. Der Aff sich fest
übt um die Köst,
bricht ab die Aest
und tröst die Gäst,
sich dunken läßt,
er sei der Best
und sitzt am Nest,
die Gans auch wird für Andere gemäst.

Aus dem Jahre 1540 haben wir ein 27 Strophen langes Gedicht „Bauernkalender",[1]) dessen Dichter, oder vielmehr Umarbeiter, Kunz Hase,[2]) ein praktischer Mann, dem das Hühnergegacker lieber als der Nachtigallenschlag, des „Bauren Ackergang" lieber als Chorgesang, Schafgeschrei lieber als Saitenspiel und „Kalb's Gesang" lieber als Glockenklang ist, auch in einer Strophe den Fastnachtsnarren die Wahrheit sagt:

Die löblich heilig Fastnacht
die bringt uns Narren viel,
und daß ein Narr des andern lacht
mit manchem Narrenspiel.
Mancher in der Fastnacht lauft,
vertut damit das Sein;
man lobt jetzt ein, der friedlich sauft,
und um sein Geld nit anders kauft
denn Frauen, Spiel und Wein.

Die verkehrte Welt, wie sie uns zur Fastnachtzeit entgegentritt, wird in folgendem Kuckuckslied angedeutet[3]):

Des Abends, wenn ich früh aufsteh',
Kukuk!
Des Abends, wenn ich früh aufsteh',
des Morgens, wenn ich schlafen geh',
Kukukerlukukukukuk!

[1]) Melodie bei Forster II 1540 Nr. 51.
[2]) Hundert Jahre vorher dichtete Hans Rosenplut (1420 – 60) das Original „Ein vastnachtlyet, der colender zu Nürnberg genant" (Abdruck in A. Keller, Fastnachtspiele).
[3]) Pröhle, Weltliche u. geistliche Volkslieder u. Volksschauspiele, Nr. 91.

So nehm' ich den Ofen und heize das Feuer,
Kukuk!
So nehm' ich den Ofen und heize das Feuer
und schlage die Suppe wol über die Eier,
Kukukerlukukukukuk!

Da nehm' ich die Stube und kehre den Besen,
Kukuk!
Da nehm' ich die Stube und kehre den Besen
und tue die Fenster zum Drecke naus fegen,
Kukukerlukukukukuk!

So nehm' ich die Stiefel und schmiere das Speck,
Kukuk!
So nehm' ich die Stiefel und schmiere das Speck,
Heiratet mein Schätzchen, so hab ich den Dreck.
Kukukerlukukukukuk!

Jetzt sind mir meine Stiefel geschwollen,
Kukuk!
Jetzt sind mir meine Stiefel geschwollen,
daß sie nicht mehr in die Beine nein wollen,
Kukukerlukukukukuk!

Die ganze Welt hat sich umgedreht,
Kukuk!
Die ganze Welt hat sich umgedreht,
drum singe, wer auch das Lied versteht,
Kukukerlukukukukuk!"

Der Gauch oder Kuckuck kehrt die glückliche, wohlbegründete Ordnung der Verhältnisse geradezu um und stellt alle Dinge auf den Kopf.

Weil ich hie auch in meinem witz
wie in einem rosengarten sitz,
so kommt das unglugk mitten drein;
es muß der kukugk selber sein,
daß sich unser thun so verkehrt.[1])

Schon im 10. Jahrhundert hat „gouch" die Nebenbedeutung von Narr, altnordisch heißt gaukr ein anmaßender Tor. Die Verbreitung und das Fortleben solches Sprachgebrauches bespricht Grimm in seiner Mythologie. Schon bei den Longobarden hat er bestanden, und auch uns noch bedeutet das Wort Gauch einen faden, kindischen Menschen.



Französischer Haß und deutsche Musik

Der Musikkritiker der amerikanischen Zeitung „The Daily News" schreibt:

Welche politischen Änderungen der Krieg auch immer im Gefolge haben wird, welche Änderungen in unseren Landkarten auch immer geschehen werden, so wird doch der jetzige Weltkrieg von größter Rückwirkung auf die Kunst, hauptsächlich auf die Musik, sein. Vielleicht klingt es kleinlich, zu einer Zeit, wo Tausende und Abertausende von tapferen Männern ihr Blut für ihr Vaterland vergießen, überhaupt noch darüber zu reden, inwieweit dieser Weltkrieg die Musik berühren wird. Nachdem aber gerade die „Kultur" in diesem Kriege so stark betont worden ist, muß es von Interesse sein, zu wissen, wie die Aussichten der Musik in Europa sich gestalten werden, wenn einmal der Krieg vorüber sein wird, da diese eine der hauptsächlichsten Kulturzweige Deutschlands ist. Seitdem der Krieg die Gefühle des Nationalismus erweckt hat, wird alles Deutsche in Frankreich, ob es gut oder schlecht ist, verdammt, und die deutsche Musik leidet ganz besonders darunter. Die tollsten Pläne künstlerischer Gegenwehr werden überall in Frankreich ausgeheckt. Unter dem Druck des Krieges sollen Richard Wagner und Richard Strauß für Löwen und Reims bezahlen. „Parsifal", früher in alle Himmel gehoben, wird jetzt von den Franzosen als eine „wenig talentvolle Arbeit" hingestellt, sie behaupten sogar, die Parsifallegende wäre eine französische Legende, die der Bayreuther Meister einfach in Frankreich „gestohlen" hätte. Ich habe eine große Anzahl von Leuten gesprochen, die vor Kriegsausbruch ganz gesunde Lebensanschauungen hatten und die jetzt die fürchterlichsten Eide schwören, daß sie niemals wieder einen Takt deutscher Musik hören wollten, und daß Jahrhunderte vorbeigehen müßten, ehe deutsche Komponisten es wagen dürften, sich in Paris wieder auf einem Konzertprogramm blicken zu lassen. Natürlich ist dies ebenso kindisch wie dumm. Die großen Männer Deutschlands angreifen, ist geradezu unwürdig. Plötzlich herauszufinden, daß Beethoven talentlos wäre, nur weil man im Krieg steht, zeigt klar, wie dieser Krieg auf das Verständnis sonst ganz klar denkender Männer einwirkt. Die Deutschen sind auf dem Gebiete der Musik nicht so nationalistisch veranlagt wie die Franzosen, wahrscheinlich weil sie die französischen Komponisten nicht so notwendig brauchen. In Frankreich aber ist die deutsche Musik geradezu eine Lebensnotwendigkeit, und deshalb werden die Franzosen, wenn sie die deutsche Musik ausschließen, bedeutend mehr verlieren als die Deutschen. In den vergangenen Jahren war der Kultus der deutschen Musik in Paris vielleicht ein wenig übertrieben. Niemand wird verneinen wollen, daß Deutschland große Musiker hat, die größten, die je gelebt haben; dies soll und muß für die deutsche Nation ein Grund ewiger Freude und berechtigten Stolzes sein. Auf der anderen Seite sollten aber die Franzosen deshalb ihre eigenen modernen Künstler nicht vernachlässigen. Die Franzosen haben ihre musikalischen Gesetze in der letzten Zeit von Berlin, von München, von Dresden, von Bayreuth empfangen. Plötzlich ist diese Herrschaft zu Ende gegangen infolge des Krieges, und für Jahre hinaus scheint es undenkbar, daß ein deutscher Künstler es wagen könnte, vor ein französisches Publikum zu treten. In einer Beziehung ist dies natürlich für die Franzosen ein großer Verlust, aber andererseits werden sie vielleicht gerade hierdurch Gelegenheit haben, ihre eigenen Kräfte zu erproben.

Dieser ganze wechselseitige Krieg in der Kunst sollte sich aber wenigstens nur auf die Lebenden erstrecken, und man sollte doch die Heiligkeit in der Kunst respektieren. Nun ist die Frage aufgeworfen worden, ob der Krieg den Musikern neue Inspirationen geben wird. Ganz sicher! Denn Künstler können nicht in einer Zeit derartig großer Ereignisse leben, ohne daraus für ihre Kunst zu schöpfen. Genau so, wie Beethoven seine dritte Sinfonie nicht geschrieben, wenn Napoleon nicht die Welt damals ins Unglück gestürzt hätte, so wird auch der gegenwärtige Krieg noch seinen Beethoven finden. Wenn er noch nicht da ist, so wird ihn der Verlauf des Krieges noch hervorbringen. Nach den furchtbaren Erfahrungen des Krieges werden die Seelen gereinigt, und was in den Herzen der Menschen gut ist, muß an das Tageslicht kommen. Es ist undenkbar, daß die Menschheit aus diesen furchtbaren Blutverlusten nicht wenigstens ein unsterbliches Gedicht schöpfen sollte, nicht ein musikalisches Werk, das für die Ewigkeit geschrieben ist. Das eine wie das andere müssen der kommenden Generation zeigen, daß, was auch immer in diesem Weltkriege verloren ging, das menschliche Herz, das menschliche Gehirn und das Gefühl der ewigen Schönheit doch erhalten bleiben wird.



[1]) Ein kurze comödien von der geburt Christi von den prinzen und prinzessinnen des churfürstlichen Hauses 1589 zu Berlin aufgeführt. Berlin 1839 bei Trautwein S. 36.

Die siegreiche „Euryanthe"

Webers Euryanthen-Musik zu einer neuen Märchendichtung: „Die sieben Raben" von Hans Joachim Moser

Uraufführung am 5. März im Berliner Kgl. Opernhause

Ein Musikgelehrter hat es unternommen, zu Webers „großer, heroisch-romantischer Oper" Euryanthe einen neuen, dem Geist der Musik gänzlich fremden Text zu schreiben, der das Märchen von den sieben Raben zum Gegenstand hat. Er scheint nicht begriffen zu haben, daß es der Geist eines Stoffes ist, der zum Schaffen der Musik anregt. Er versteht ganz bestimmt nicht, daß er versucht hat, einem über seine Tätigkeit jederzeit so klaren und sicheren Kopf wie Weber etwas unterzuschieben, das ein ganz schiefes Bild vom Charakter des Meisters gibt. Anfangs wollte es mir scheinen, wie wenn Mosers Absicht, ein angeblich seines Textbuchs wegen dem Verfall geweihtes Werk zu retten, diskutabel sei. Aber dann wurde es mir doch immer klarer, daß hier eine ungeheuerliche Verblendung, um nicht zu sagen Vermessenheit, vorliegt, die gar nicht energisch genug der Welt vor die Augen geführt werden kann.

Eins ist durch die Aufführung klar geworden: der alte Euryanthe-Text, der Weber soviel Kopfzerbrechen bereitet hat, der sich an manchen Stellen geradezu zu Blödsinn verdichtet, ist uns heute, nach den sieben Raben Mosers wieder um sehr viel lieber geworden. Ich habe die verschiedenen Verbesserungsversuche, die u. a. von G. Mahler, dem feinen Weber-Kenner, und H. Stephani vorgenommen worden sind, leider niemals mit anzuhören Gelegenheit gehabt. Beide sind Praktiker, die ein lebendiges Verhältnis zur Musik gehabt haben, bezw. noch haben; dem letzteren Bearbeiter hat noch der erfahrene Arthur Seidl zur Seite gestanden. Und weil sie mitten ins Lebendigste der Weberschen Musik hineinfanden, konnte ihnen auch niemals der Gedanke auch nur für einen Augenblick kommen: hier hilft nur ein ganz neuer Text. Vielleicht wäre Moser auch nicht auf die närrische Idee geraten, der Euryanthe-Musik einen fremden Stoff zu unterschieben, wenn nicht Scheidemantel vor etlichen Jahren das gleiche Experiment mit Mozarts „Cosí fan tutte" vorgenommen hätte, das ebenfalls eine Verkennung des musikschöpferischen Geistes bedeutete. Immerhin war Scheidemantel noch so verständig, in Calderons „Dame Kobold" einen Stoff zu wählen, der ungefähr im Sinne des Cosí fan tutte-Textes stand. Moser aber begeht, selbst wenn man die Berechtigung seines „Rettungsversuches" anerkennen könnte, von vornherein den unentschuldbaren Fehler, ein Sujet zu benutzen, das dem Euryanthe-Text der Helmine von Chezy in allem Wesentlichen völlig fremd ist. Das Märchen von den sieben Raben kann höchstens unter schlimmster Vergewaltigung zu einer „heroisch-romantischen" Dichtung umgewandelt werden. Moser ist davor nicht zurückgeschreckt, was zu Szenen von fast hilfloser Unmotivierung und rein äußerlicher, kinohaftiger Bösewichtdramatik geführt hat. Wo bleibt da die psychologische Kraft, die zweifellos Weber aus der Dichtung der Chezy heraus so tief anregte, daß er ein Werk schaffen konnte, das nahe an das moderne Musikdrama heranreicht? Durch die Szenenfolge aber, die Moser seiner Dichtung gegeben hat, sah er sich genötigt, das feste musikdramatische Band, das die Euryanthe-Musik fast wie einen einheitlichen Komplex Musik erscheinen läßt, zu lockern und musikalische Verschiebungen vorzunehmen. So gerät z. B. der Jägerchor des dritten Weberschen Aktes bei Moser in das zweite Bild des ersten Aktes. Webers Absicht ist ganz klar: er will die trostlose Stimmung der voraufgegangenen Verzweiflungsszene Euryanthes aufheben und den Eintritt neuer belebender Gewalten in den Gang der Handlung erkennbar machen. Über derartige Formschönheiten setzt sich Moser hinweg, weil er den Jägerchor im zweiten Akt, einer Waldszene, brauchen kann und in seinem letzten Akt keine Verwendung dafür haben würde. Von weiteren Verstößen gegen den Sinn der Musik weiter unten.

Die Handlung ist folgende. Dem König erzählt sein soeben zum Ritter geschlagener Sohn von einer schönen Spinnerin, die er im Walde gefunden und zum Weibe erkoren habe. Dem höfischen Kanzler erscheint diese Wahl nicht standesgemäß, weshalb er sich in einer (menschlich ganz unverständlichen) übertriebenen Art und Weise ereifert. Er will beweisen, daß die Maid ihres zukünftigen Ranges nicht würdig sei. Gelingt ihm dies nicht, so will er sich geschlagen bekennen und vom Hofe weichen. So weit das erste Bild. Liegt darin nun mehr oder tieferer Sinn wie in der Exposition der Chezy? Ist der Pakt zwischen Adolar und Lysiart nicht ein viel stärkeres Moment, weil man erkennt, daß damit der Kampf zwischen den guten und bösen Gewalten beginnt? — An den Schluß der großen Es dur-Szene (König, Adolar, Lysiart und Chor) fügt Moser ganz willkürlich die große Arie der Eglantine (Nr. 8) an, in der des Kanzlers Weib, die durch die Wahl des Prinzen doch in keiner Weise benachteiligt werden kann (wenigstens geht dies aus Mosers Text nicht hervor), sich hochdramatisch auswütet. Ende des ersten Bildes.

Im zweiten Bilde erkennen wir, daß Moser die Rolle der Eglantine in zwei Partien gespalten hat. Die eine davon, die dramatische, ist der Kanzlerin zugewiesen, die andere hat er einer guten Fee übertragen. Hier liegt ein völliges Mißverstehen der Musik Webers vor. Eglantine ist doch Euryanthe gegenüber immer nur eine bösartige Heuchlerin, die niemals auch nur eine Anwandlung von Güte zeigt. Die Musik drückt dies mit geradezu Wagnerscher Deutlichkeit aus. Aber Moser hat sich dadurch nicht im geringsten in seinem Plan stören lassen. Er hielt eine gütige Fee für unentbehrlich, also wird sie der Musik aufgezwungen; das Publikum wird den Betrug schon nicht merken ... Dieses zweite Bild beginnt mit einem Spinnlied, das die im Baume sitzende Spinnerin zu der Melodie von „Glöckchen im Tale" singt. Wieder mißversteht hier Moser Weber vollkommen; denn der Meister hätte ein Spinnlied zweifellos ganz anders in Musik gesetzt wie diese liebliche romantische Anwandlung Euryanthes. Die Spinnerin webt die Gewänder für ihre verzauberten Brüder, deren Bann noch ein Jahr dauert. Die Fee erscheint, verspricht ihr Schutz und Glück und ermahnt zur Ausdauer. Dieser Szene ist die ganze umfangreiche Musik vom Rezitativ zwischen Euryanthe und Eglantine an bis zum A dur-Schluß des Duetts (Nr. 7) unterlegt. Es ist klar, daß die Heucheleien Eglantinens und der gütige Charakter der Fee musikalisch nicht in Übereinstimmung gebracht werden können. Immerhin gibt es hier Strecken, während denen sich Musik und Moserscher Text decken, aber dann treten auch wieder an anderen Stellen geradezu haarsträubende Differenzen ein, wie das ja auch bei der Verrenkung des Charakters nicht anders möglich ist. Die große Rachearie Eglantinens, die dem A dur-Duett als eine herrliche Steigerung und logische Entwicklungsnotwendigkeit folgt, paßt natürlich nicht mehr nach dem A dur-Schluß des Duetts, darum versetzte sie Moser an die oben bereits erwähnte Stelle und läßt statt dessen eine kurze Überleitung und den Jägerchor folgen, an den sich dann das Finale anschließt, das die Einholung der Braut zum Gegenstand hat.

Akt zwei spielt bei Morgengrauen im Burghof. Unwillkürlich stellt sich die Erinnerung an den Anfang des zweiten Lohengrinaktes ein. Man begegnet dem Kanzler in einem nicht von unfreiwilliger Komik freien Wutausbruch (Lysiarts C moll-Arie), weil er fürchtet, den angebotenen Beweis nicht erbringen zu können und seine Stellung zu verlieren. Diese Szene wirkt in Anbetracht der Gegenstandslosigkeit ihrer Motivierung maßlos übertrieben. Die Kanzlerin findet mit ortrudhafter Schlauheit, aber viel zu geringer Dämonie einen Ausweg. Sie hat bemerkt, daß nachts die Raben die ewig spinnende Prinzessin besuchen. Wie wäre es, wenn man sie zur Zauberin stempelte, ihre zwei Söhnchen (das letzte Rabenjahr ist fast um ...) verschwinden ließe und sagte, sie habe sie in Raben verhext ... Die Kanzlerin habe es gesehen ... Am Morgen, beim Kirchgang, wird die Beschuldigung vorgebracht. Der Prinz glaubt sie nicht, der alte Papa König auch nicht, aber die Prinzessin wird der Fehme überantwortet. So, wie die Vorgänge sich auf der Bühne abspielen, wird man geradezu auf das Kino hingestoßen. Die Webersche Musik ist hier fast genau beibehalten — gerade

darum aber ergibt sich, daß die Mosersche oberflächliche Bühnenmache weit von der starken Verinnerlichung und dramatischen Sicherheit der Musik entfernt bleibt. Die Beschuldigungen des Kanzlers und seines Weibes wirken so äußerlich, daß sie psychologisch gar nicht so weit verstärkt werden können, um auch nur einigermaßen an die unheimliche Schicksalsmacht des Dämons Lysiart heranzureichen. An keiner Stelle zeigt sich wohl Mosers Unverständnis für die Größe der innerlichen, zum Schaffen führenden Erlebnisse eines dramatischen Tonsetzers weniger wie hier. Die Verdichtung des musikdramatischen Knotens ist Weber in dem Finale dieses Aktes so außerordentlich gelungen, daß Moser, wäre er ein Kenner Webers, unbedingt die Fruchtlosigkeit seiner Textbemühungen an dieser Stelle begriffen und die weitere Arbeit eingestellt haben müßte.

Dritter Akt: Prinzessin Hexe im Kerker; sie spinnt weiter; die Fee zeigt ihr am Stundenglas, daß der Augenblick der Befreiung ihrer Brüder, der ja auch der Schwester Befreiung bedeuten würde, nahe ist. Mosers Bühnensinn will es, daß die Prinzessin erst noch auf den Scheiterhaufen muß, wo dann im letzten Augenblick die Erlösung erfolgt. Glückliche Umarmung des prinzlichen Paares in Gegenwart der entzauberten Brüder und der von der Fee aus dem Versteck der Kanzlerin herbeigeführten beiden Kinder. Der Kanzler ersticht in einem Reueanfall sein Weib, das er selbst ja (entgegengesetzt zu Telramund und Ortrud) aufgestachelt hatte, und weichet von binnen. Das äußerliche Theaterbild und der billige glückliche Ausgang des Ganzen täuschen das Publikum über die Zusammenhanglosigkeit von Handlung und Musik hinweg.

Wir streben, seit Wagner bewußt, nun doch einmal nach Wahrhaftigkeit des musikalisch-dramatischen Ausdrucks. Wir verlangen, daß die Musik, die ein Text und der Sinn einer Handlung im Busen eines Komponisten erwecken, sich zu einem einheitlichen Ganzen verdichten. Mosers Bemühungen sind da in den wesentlichen Momenten fehl gegangen. Vielleicht kann eine vorsichtige und geschickte Hand den ursprünglichen Euryanthe-Text so weit zurechtsetzen, daß die schlimmsten Widersinnigkeiten ausgemerzt sind. Der Mosersche Versuch hat uns nur von neuem die Überzeugung gebracht, daß Webers Musik zur Euryanthe trotz aller Sünden der Chezy ein Momument bildet, vor dem man jederzeit mit innerlichster Freude niederknien wird.

Die Aufführung selbst kann man für gelungen erklären. Leo Blech dirigierte mit gutem Verständnis für Webers Charakter und künstlerische Absichten. Die Hauptrollen waren besetzt mit Bachmann (König), Unkel (Prinz), Bischoff (Kanzler), Frau Leffler-Burkard (sein Weib), Frau Hafgren-Waag (Spinnerin), Frl. Dux (Fee), Frl. Birkenström (Bäuerin). Alle setzten sichtlich ihr Bestes ein und trugen wesentlich zum erfreulichen Gelingen bei. Moser zeigte sich (als Feldgrauer) nach dem zweiten Akte, obwohl der Beifall zunächst nur zaghaft einsetzte, und wurde dann noch mehrmals herausgeworfen. Den Eindruck, daß das Publikum diesen „Rettungsversuch" der Weberschen Euryanthe für einen dauernden Erfolg ansähe, hatte man auf keinen Fall.

H. W. Draber



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Zweimal verschoben, ist die für das dritte („ordentliche") Gesellschaftskonzert geplante Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" endlich am 23. Februar glücklich vonstatten gegangen. Kapellmeister Schalk hatte wieder Chor und Orchester aufs beste einstudiert, daher denn besonders die Prachtstücke des „Herbstes", die Jagd und Weinlese entsprechend einschlugen. Unter den Solisten errang ganz wie am 18. November im „Messias" der geschätzte Münchner Gast Paul Bender als Vertreter der Baßpartie den Preis. Die herrliche Arie im „Winter" „Erblicke hier betörter Mensch, erblicke deines Lebens Bild", die Haydn nach seiner eigenen Versicherung mit seinem Herzblut geschrieben, kann man gar nicht ergreifender wiedergeben. Mit einigem Abstand von dem natürlich stürmisch applaudierten Gaste sind diesmal erst unsere einheimischen Solisten: der Tenor Ed. Preuß und die Sopranistin Frau Claus-Neuroth zu nennen. Bei den stark ausgesungenen Mitteln der früher sehr beliebten Sängerin mußte man wohl mehr den guten Willen für die Tat nehmen.

Im Konzerthaus gab es am nächsten Tag — 24. Februar — zu Anfang des sechsten Sinfonieabends des Konzertvereins eine festliche Ehrung für den trefflichen Dirigenten Ferdinand Löwe. Sein Pult war mit einem mächtigen Lorbeerkranz geschmückt, das Orchester brachte ihm einen Tusch und das Publikum empfing ihn mit stürmischem Beifall. Das bedeutete eine nachträgliche — bescheidene — Feier von Löwes 50. Geburtstag, der auf den 19. Februar fiel und vom Konzertverein durch ein eigenes Festbankett zu feiern beschlossen war, was aber der Jubilar „mit Rücksicht auf die ernsten Zeitverhältnisse" ablehnte. Wie sehr der „Wiener Konzertverein", dessen Orchester Löwe aus unscheinbaren Anfängen zu einem der besten der Welt emporhob, wie ganz besonders ihm die Verehrer Bruckners für die diesem Tonmeister im Konzertverein gewidmete unermüdliche und so erfolgreiche Propaganda zu wärmstem Dank verpflichtet sind, brauche ich an dieser Stelle nicht weiter auszuführen. Daß Löwe bei seiner ehrlichen Begeisterung für seinen Lieblingsmeister Bruckner doch auch niemals für die Schönheiten anderer zeitgenössischer Tondichter blind war, vielmehr auch für sie, namentlich für Bruckners großen künstlerischen Antipoden Brahms — dessen in Wien so lange tief unterschätzte Cmoll-Sinfonie (Nr 1) auch erst er zur verdienten Würdigung im großen Publikum brachte —, stets seine ganze Kraft einsetzte, gereicht ihm natürlich doppelt zur Ehre.

Gehoben von der empfangenen schmeichelhaften Vertrauenskundgebung, gab nun Löwe selbst am 24. Februar als Dirigent wieder sein Bestes. Die drei stilistisch so verschiedenartigen Stücke der Vortragsordnung: Schumanns Bdur- und Beethovens Pastoralsinfonie (letztere in Fortsetzung des großen Beethoven-Zyklus), dazwischen Hugo Wolfs dämonisch-leidenschaftliche Orchesterdichtung „Penthesilea" (nach Kleist) kamen sämtlich zu der stärksten den Werken überhaupt verliehenen Wirkung. Geradezu fasziniert hat diesmal „Penthesilea", des unglücklichen Hugo Wolfs Schmerzenskind, dessen brüske Ablehnung durch Hans Richter — nach einer flüchtigen „philharmonischen" Probe — er nie verwinden konnte. Richter wollte damit Wolf für seine vehementen journalistischen Angriffe wider Brahms strafen, vergalt aber im Grunde nur Persönlichkeit mit Persönlichkeit. Das war am 15. Oktober 1886 geschehen — man mag das Nähere darüber in Decseys großer Wolf-Biographie nachlesen. Und nun sollte fast 18 Jahre später, am 15. März 1904, im Konzertverein und durch Ferd. Löwe das unbedingt bedeutende Werk die glorreichste künstlerische Auferstehung finden, aber erst, nachdem sein genialer Schöpfer mehr als ein Jahr im Grabe lag! Und die weiteren Wiederholungen der „Penthesilea" im Konzertverein, so die vorjährige von 1914 und besonders die letzte, jetzige, gaben Löwe in seinen edlen Bestrebungen der Ehrenrettung Wolfs schon ganz recht. Daß das alles der geniale Tondichter, der schon 6—7 Jahre vor seinem Tode geistig umnachtet war, nicht mehr erleben sollte, gehört wohl zu den tragischsten Künstlerschicksalen, welche die Geschichte zu verzeichnen hat.

Dem Ehrenabend Löwes reihte sich würdig am 25. Februar das sechste der von Nedbal geleiteten Abonnementkonzerte des Wiener Tonkünstlerorchesters an. Da gab es nach einer herrlichen, wahrhaft kongenialen Aufführung von Beethovens 4. Sinfonie (Bdur) zwei interessante Novitäten zu hören: zunächst ein edelempfundenes und klangschönes geistliches Orchesterstück mit Orgel (Andante solenne), „Te deum laudamus" betitelt, von G. Sgambati, zur Erinnerung an den jüngst im Dezember verstorbenen hochbegabten italienischen

Tondichter, dessen Erstlingswerke schon Richard Wagner lebhaft interessierten, so daß er ihn seinem Verleger Schott in Mainz empfahl: in Sgambati dürfte wohl der bedeutendste Instrumentalkomponist des heutigen Italien zu Grabe gegangen sein. Es folgte weiter ein aus dem Manuskript gespieltes, kapriziöses, rhythmisch frisches und durch ruhigere lyrische und tanzartige Partien glücklich unterbrochenes Orchesterscherzo (D dur) von Kamillo Horn, das F. Löwe allerdings schon vor Jahren beifällig im Konzertverein einführte, später aber — nachdem es der Komponist etwas überarbeitet — 1912 in München und jetzt wieder in Wien zu noch größerer Wirkung brachte. Horn, in diesem reizvollen Scherzo namentlich wieder sein ganzes natürlich liebenswürdiges Empfinden, kontrapunktisches und Instrumentationsgeschick offenbarend, wurde stürmisch gerufen, und es machte sich gut, wie er, der begeisterte Deutschnationale, und Nedbal, der Urtscheche, vor dem Publikum Hand in Hand erschienen. Beide aus dem Böhmerlande und somit ein sprechendes Abbild der durch den furchtbaren Weltkrieg im österreichischen Kaiserstaate bewirkten so sehr erfreulichen Völkerversöhnung, die rein künstlerisch bei uns freilich schon viel früher bestand.

Als Quasi-Novität folgte Richard Mandls etwa nach dem Vorbilde des Intermezzos aus der „Cavalleria rusticana" oder des berühmten Händelschen „Largo" in Hellmesbergers Bearbeitung sehr effektvoll instrumentiertes Orchesterstück mit Orgel „Hymnus an die aufgehende Sonne", das ich nach der Uraufführung in einem Konzerte des hiesigen „Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde" (16. Febr. 1912) an dieser Stelle — im Heft 12 des Jahrganges 1912 der „N. Z. f. M." (S. 167) — ausführlich besprach. Auch diesmal wurde der Komponist mehrmals lebhaft gerufen.

Nachdem nun die neben Vera Specht-Schapira virtuoseste und temperamentvollste der Wiener Pianistinnen, Frl. Hedwig v. Andrásffy, mit liebenswürdigstem Eifer ihr bestes Können technisch und geistig, an das ihr besonders wohl verwandte — freilich eigentlich doch nur für kräftigste Männerfäuste geschaffene — Es dur-Konzert von Liszt gesetzt und damit einen sehr schmeichelhaften Erfolg errungen hatte, gab Nedbal zum Schluß noch eine Novität zu hören: die „Lebensfreude" betitelt und demgemäß auch recht bacchantisch drauf los stürmende neueste Konzertouvertüre des bekannten Berliner Komponisten Georg Schumann, der sich hier anscheinend zunächst Richard Straußsche Vorbilder gewählt, aber gerade mit dem melodisch eindringlichsten Gedanken seinem großen Namensvetter Robert Schumann (2. Thema im Finale von dessen „Rheinischer Sinfonie" Es dur) ein wenig ins Gehege kommt. Übrigens hätte das die volle Herrschaft über das modernste Orchester bekundende Stück mit seinen geistreichen Einfällen und kunstvollen Kombinationen wohl noch mehr gezündet, wenn es nicht am Schlusse der langen Vortragsordnung erschienen wäre, wo schon die meisten Konzertbesucher nach den Garderoben stürmen.

Hofopernkonzertmeister Julius Lehnert, der Dirigent des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde, dem R. Mandl, wie erwähnt, vor 3 Jahren die Uraufführung seines „Sonnenhymnus" verdankte, hatte für das am 26. Februar veranstaltete zweite Abonnementskonzert des von ihm vorzüglich disziplinierten Dilettantenvereins wieder eine interessante Novität hervorgesucht: Spohrs längst verschollene siebente Sinfonie (C dur), betitelt „Irdisches und Göttliches im Menschenleben", für zwei Orchester geschrieben, von denen das stark besetzte große das böse Prinzip, das kleine, nur aus 11 Soloinstrumenten (Streichquintett), 4 Holzbläser, 2 Hörner) bestehend, dagegen das gute repräsentieren sollte. Mit diesen Mitteln, welche natürlich eigenartige, einst völlig neue Klangwirkungen erzeugen, suchte Spohr in drei Sätzen: „Kinderwelt", „Zeit der Leidenschaften" und „Endlicher Sieg des Göttlichen" (welche Überschriften noch durch kurze Gedichte weiter erläutert wurden) die ihm vorschwebende Idee als feinfühliger Programmusiker durchzuführen, bald dem einen, bald dem anderen Orchester den Vorrang lassend, bis dann beide zu einem feierlichen versöhnenden Schlußhymnus harmonisch vereint werden.

In dem für das Konzert beigegebenen Programmbüchlein war auch aus Spohrs Selbstbiographie ein enthusiastischer Zeitungsbericht über die Kasseler Uraufführung von 1841 abgedruckt, und es stimmte fast wehmütig, hiermit die viel geringere Wirkung zu vergleichen, welche das so edel gedachte Tongedicht jetzt auf ein nachgebornes Geschlecht machte.[1]) Möge sich aber Kapellmeister Lehnert hierdurch in seiner vom musikhistorischen Standpunkt so überaus dankenswerten eifrigen Spohr-Pflege nicht beirren lassen. Wie er uns schon bei früherer Gelegenheit des ehrwürdigen Altromantikers letzte (heute allerdings am meisten veraltete) neunte Sinfonie in H moll („Die Jahreszeiten") und jetzt — relativ beifälliger! — die siebente vorführte, könnte er es allmählich auch mit den sieben anderen wagen. Das verlohnt sich doch viel mehr als die ewige, schließlich schablonenhaft werdende Ableierung des klassischen Repertoirs. Übrigens gab es unter Lehnerts trefflicher Leitung, durchaus sehr befriedigend ausgeführt, am 26. Februar noch Mozarts Titus-Ouvertüre zu hören, ferner Beethovens unverwelklich blühendes G dur-Klavierkonzert mit einem ganz jungen Mädchen, Frl. Trude Zerner, als erstaunlich der großen Aufgabe, technisch wie geistig voll entsprechender Solistin (die, mit verdientem Beifall überschüttet, uns nur die erste primitiv stillose Kadenz hätte ersparen können), endlich Goldmarks zugvolles A dur-Scherzo, das freilich zwei Tage später im fünften philharmonischen Konzert der Saison glänzendst virtuos ausgeführt, noch ganz anders klang. Es verstand sich beinahe von selbst, daß die Philharmoniker, da gerade während der mehr als zweimonatigen Unterbrechung ihrer Konzerte Goldmark gestorben war, jetzt die erste Hälfte ihres Programms zu einer Art Trauerfeier für ihn gestalteten. So wurde denn unter Weingartners befeuernder Leitung am 28. Februar vor dem A dur-Scherzo noch der Prolog zu Goldmarks vorletzter Oper „Götz von Berlichingen" und seine „Penthesilea"-Ouvertüre aufgeführt. Aber erst das Scherzo schlug völlig durch. Das Götzvorspiel wirkt abgelöst von der Oper zu fragmentarisch, und bei der „Penthesilea-Ouvertüre" drängten sich unwillkürlich Vergleiche mit der kurz zuvor im Konzertverein gehörten, von dem gleichen grausigen Bühnenstoffe Kleists angeregten sinfonischen Dichtung Hugo Wolfs auf, die kaum zugunsten Goldmarks ausgefallen sein dürften. Obgleich des letzteren „Penthesilea" die sorgfältigst durchdachte Arbeit eines erfahrenen Meisters, die andere das überschäumende Sturm- und Drangwerk eines von Wagner- und Berlioz-Begeisterung trunkenen jugendlichen Heißspornes. Zum Schluß des Konzertes: Beethovens „Siebente", über die wir — uns eines gerade auf sie bezüglichen Wortes Rob. Schumanns bedienend — „nicht wiederholen wollen, was alle wissen". Weingartner zeigte sich hier wieder besonders in den raschen Sätzen als der kongeniale, begeisterte Beethoven-Interpret, den man in ihm mit Recht verehrt. Der himmlische Mittelsatz des Andante konnte allerdings noch inniger herausgesungen werden. Dafür aber der hinreißende, dithyrambische Schwung im Finale! Unwillkürlich fiel mir ein, was gelegentlich einer gleich herrlichen philharmonischen Aufführung unter Richter Goldmark darüber zu mir sagte: „Es gibt doch nur einen Beethoven!"

[1]) Vielleicht wäre die poetische Idee der Sinfonie mehr zum Bewußtsein gekommen, wenn man die zwei Orchester im Saale getrennt aufgestellt hätte. Dies wurde leider versäumt.

Rundschau

Konzerte

Berlin Annie Reh-Möbius hat von Natur gute Stimmmittel, aber sie gebraucht sie nicht entsprechend. Ihre Art zu singen, muß den Stimmapparat schädigen. Dazu ein Programm, dessen Vortrag die Konzertgeberin nicht gewachsen war. Hier ist also nicht viel Gutes zu berichten.

Eher über Martha Oppermann. Ihr schöner, gesunder Alt harrt indessen noch der letzten technischen Vollendung. Es bliebe nichts zu wünschen übrig, wenn die Höhe ganz mühelos anspräche. Im Vortrage gerieten Brahms' Volkslieder schlicht und innig, die Zigeunerlieder aber in manchem nicht leidenschaftlich genug. Der mitwirkende Paul Schramm brachte mit Charlotte Schulz-Skibinsky eine eigene Suite für zwei Klaviere. Ein markantes Thema als Leitgedanke im Präludium, das Scherzo in pianistischen Kunststücken brillierend, ein liedartiges Andante mit choralartiger Episode, ein Intermezzo und Variationen über ein slavisches Lied in glänzender Verarbeitung, wobei eine kurze Fuge nicht fehlt: das ist der Inhalt der knappen Folge.

Ein weiteres Werk des Genannten tauchte im zweiten Liederabende der Sopranistin Willi Kewitsch auf. eine Suite für Klavier und Violoncell Op. 25, die der Komponist mit dem Violoncellisten Zeelander spielte. Im ganzen keine glückliche Eingebung. Zerrissenheit in der Struktur und Sprunghaftigkeit der Diktion stören den Gesamteindruck. Im Scherzo spricht ein hübscher Einfall im Walzertakte an. Aber wie wenig packt das Thema mit Variationen!

Ed. Braun, der von Woldemar Liachowsky begleitet und durch die solistische Mitwirkung des Pianisten Paul Goldschmidt unterstützt wurde, ist ein Geiger von ausgezeichneten künstlerischen Eigenschaften. Mühelose Beherrschung alles Technischen, das bei ihm nie Selbstzweck wird, schöner, großer Ton und noble Musikempfindung sind seine besonderen Vorzüge.

K. Schurzmann

Leipzig Die Pauliner (Universitätssängerverein zu St. Pauli) gaben am 27. Februar unter Leitung des Universitätsmusikdirektors Prof. Friedr. Brandes (unseres Schriftleiters) ihren fünften Vaterländischen Abend für die Kriegsnotspende im ausverkauften Saale des Paulinerhauses. Wir enthalten uns eines eigenen Berichtes und entnehmen folgende Sätze dem Leipziger Tageblatt (Curt Hermann) und der Leipziger Abendzeitung (Ernst Smigelski): „Einen vortrefflichen Eindruck hinterließ der jüngste Vaterländische Abend des Universitätssängervereins zu St. Pauli. Prof. Friedrich Brandes, der Festleiter des Abends, wußte durch geschickte Zusammenstellung eines abwechslungsreichen Programms unter Zuhilfeziehung hiesiger bekannter musikalischer Kräfte und speziell durch seinen eigenen Chor bedeutende Wirkungen zu erzielen. Der Schwung des geschätzten Universitätsmusikdirektors, die frohe Begeisterung bei allen Mitwirkenden der farbentragenden akademischen Sängerschaft und nicht zum wenigsten auch die durch die festlich gehobene Stimmung erhöhte Genußfreudigkeit des Auditoriums, brachten teilweise erhebende Momente hervor. Sämtliche zu Gehör gebrachten Chöre — darunter zwei interessante Uraufführungen: „Der Geworbene" von Hanns Kötzschke und „Auf Feldwache im fremden Land" von Franz Wagner — ließen eine äußerst sorgfältige Einstudierung erkennen, sowohl hinsichtlich des Zusammenklangs wie auch der dynamischen Schattierung. Alfred Kase konnte — beruflich verhindert — seine angekündigten Lieder erst in dem sich anschließenden Kommerse, dem wir leider nicht mehr beiwohnen konnten — zum Vortrag bringen. Sicher erntete der beliebte Bariton, der durch seinen markigen, zündenden Vortrag schon oft in Leipzig patriotische Begeisterung erweckte, reichlichen Beifall." — „Welch intensiv künstlerische Arbeit in dieser Zeit trotz stark verminderter Kräfte im Universitätssängerverein zu St. Pauli unter der bewährten Leitung des Herrn Universitätsmusikdirektors Prof. Friedrich Brandes geleistet wird, das zeigte sich in dem im Paulinerhause veranstalteten fünften Vaterländischen Abend wiederum aufs deutlichste. Wurden doch sogar zwei Chöre zur Uraufführung gebracht: „Der Geworbene" von Hanns Kötzschke ist ein kurzer, doch sehr stimmungsvoller Chor, in dem es der Komponist verstanden hat, die Bilder. die der Text in ihm erstehen ließ, musikalisch darzustellen, sich dabei mit Glück auch der Pause als Ausdrucksmittel bedienend; Franz Wagners im Volksliederton gehaltener Chor „Auf Feldwache im fremden Lande" ist ebenso sanglich wie dankbar und wirkungsvoll. Der Eindruck beider Chöre wie der später dargebotenen von Kirchl und Brahms ward durch die ungekünstelte, schlicht-natürliche und wo erforderlich rhythmisch sehr straffe und bestimmte Vortragsweise noch wesentlich verstärkt. Ein ebenso sicherer wie musikalisch feinsinniger Begleiter stand Fräulein Anna Führer in Herrn Prof. Friedrich Brandes zur Seite. Der Sängerin wohlgebildeter, klangvoller Sopran behandelte die geschmackvoll ausgewählten Lieder von Robert Schumann und Brahms mit auserlesener Zartheit und Feinheit, wußte aber auch in Hugo Wolfs „Verborgenheit" und „Sie blasen zum Abmarsch" kräftigere, zu Herzen dringende Töne anzuschlagen. Gleich dem Paulinerchor und der Solistin ward auch Herrn Alfred Caffier für die mit klangvoller Stimme und starker innerer Anteilnahme gesprochenen Kriegsdichtungen 1914/15 viel Anerkennung zuteil. Eine würdige Einleitung erhielt der äußerst stark besuchte, sehr wohlgelungen verlaufene Abend durch die Wiedergabe des Mendelssohnschen Trios für Violine, Violoncello und Klavier Nr. 1 in D moll. Herr Geheimrat Prof. Dr. von Strümpell und die beiden Herren Georg Grosch und Heinz Frenkel hatten sich nicht nur trefflich zusammengespielt, sie wußten auch die Stimmungs- und Gefühlswerte dieses dreisätzigen Werkes mit bestem Gelingen zum Ausdruck zu bringen, dafür mit reichem wohlverdienten Beifall belohnt."

// Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 11

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 18. März 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die fremden Wörter in der Musik

Von **Bruno Schrader**

Zu den höchsten Gütern, die wir Deutschen besitzen, gehört unsere Muttersprache. Sie sorgsam zu pflegen, ist besserer Patriotismus, als bei jeder erdenklichen Gelegenheit hurra zu schreien. Man soll sie vor der eingerissenen Verwilderung schützen, sie aber nicht durch einen kleinlichen Kampf gegen gute fremde Wörter ihrer so ungemein feinen Schattierungsfähigkeit berauben und wie durch eine chinesische Mauer zum Absterben bringen. Wohl aber müssen wir gegen die in ihr wuchernden Modenarrheiten auftreten, gegen die Sprachdummheiten, wie der vortreffliche Leipziger Archivrat Wustmann so bezeichnend gesagt hat. Leider sind wir da ja schon so arg hinuntergekommen, daß die meisten „Schriftsteller" kein Verständnis mehr für die feinen Schattierungen unserer Sprache haben. Wie mancher „erstrangigen" Zeitung ist nicht klar, daß z. B. ein freier, d. h. nicht inkorporierter Student etwas anderes ist als ein Freistudent, also einer, der nichts zu bezahlen braucht! Da schimpft man auf die englische Mode, schreibt aber vergnüglich Beethoven-Abend, Mozart-Verein, Sinfonie-Konzert u. dergl., als ob solche undeutschen Wortklitterungen und Zerlegungen nicht vielmehr englischen Ursprunges wären! Der englischen Formenverarmung strebt man auch sonst noch eifrig nach, so durch das jüdisch-deutsche Abwerfen des Dativ-e. Und nun die fremden Wörter! Da man sie nicht alle hinauswerfen kann, ohne die Muttersprache bankerott zu machen, so läßt man die ältesten, wie z. B. Pferd, Kirche, Säbel, Tafel, Schornstein, Fest, Opfer, Schule, Altar, Kutsche, Kaiser und viele hundert andere als „Lehnwörter" zu, ohne zu bedenken, daß die davon unterschiedenen „Fremdwörter" nach ein paar hundert Jahren ebenfalls „Lehnwörter" geworden sein werden. So soll man jetzt nicht mehr adieu sagen, was, nebenbei bemerkt, in Frankreich keinem Menschen einfällt. Wie steht's nun aber mit dem „deutschen" ade (atjeh, atjehs, atjüs) — soll man etwa Schuberts schönes Müllerlied „Ade, ade, und reiche mir zum Abschied deine Hand" nicht mehr singen? Denn dieses traute ade ist ja wohl nichts als das korrumpierte adieu, gerade so wie unser Leutnant der französische Lieutenant (lieu tenant) ist und in meiner Schulzeit auch noch so geschrieben werden mußte, daß jedermann sah, daß besagter Leutnant durchaus nichts mit den Leuten zu tun hatte. Das schönste aber ist, daß man in der berühmten Berliner Tageszeitung, in der auf der einen Seite wider jenes adieu und anderes mehr gepredigt wurde, auf der andern las, daß ein Pferd an der Longe (Leine) geführt wurde, daß die Deutschen in den Gefangenen-Camps (Lagern) schlecht behandelt würden, daß Lord X. mit dem Victoria-Cross (Kreuz) dekoriert wäre und ähnliches „Deutsch" mehr. Ja, wir sind das Volk der (Zeitungs-) Denker! Und nun gar unser Militär! Wie dieses Wort selbst, so ist fast alles Gerede im Militäre zunächst französisch und — unverdeutschbar. Was will man für Bataillon, Eskadron, Schwadron, Offizier, Sergeant, General, Korporalschaft, Kompagnie, Train, Artillerie, Armeekorps usw. setzen? Selbst Soldat ist französisch, denn Sold = Lohn trat erst im Mittelhochdeutschen als solt in unsere Sprache ein und kommt vom franz. solde her, während letzteres wieder auf den lateinischen solidus, auf die Münze, mit der im römischen Heere gelohnt wurde, zurückgeht. Wie nun unsere heldenmütige, in den Taten so echt deutsche Armee in ihren Begriffswörtern wesentlich französisch ist und auch des Stückes Geschichte wegen, das sich darin offenbart, bleiben soll, so weist das Wörterbuch unserer nicht minder germanisch reckenhaften Marine auf den Anteil hin, den hier England an der geschichtlichen Entwicklung hat. Es ist verkehrt, gegen die vielen englischen Seeausdrücke die niederländischen auszuspielen. Manche der ersteren sind nicht einmal äußerlich germanisiert, so z. B. Yawl (ein Jachttyp), Windjammer, Twist, Troyer, Tramp, Topp (engl. top), Stern, Stag, Skysail (gespr. meist skeissel). Schooner (jetzt meist Schuner geschr.), der Weckruf „reise, reise!" (engl. to rise = aufstehen), Pantry, Gig, Gording, Galiot, Drift, Donkey, back, Bark (altnordisch barke, italien. barca) u. a. m. Hier ist indessen die Entstehungsgeschichte des Englischen zu bedenken, die Reste der britischen Ursprache nur noch in Wales, Irland und auf dem schottischen Hochlande übriggelassen hat. Schließlich ist hier Meer, ähnlich wie oben Soldat, auch nicht spezifisch germanisch (vgl. lat. mare), als welches weit eher See gelten könnte. Die Kritik des „Fremdwortes" Marine ergibt sich daraus von selbst.

Viel wird hier von oben herab, also „amtlich" gesündigt. Da soll man u. a. nach ausländischem Muster Adjektiva, die von Eigennamen herrühren, in gewissen Fällen mit der Majuskel schreiben, in andern aber wieder nicht, während doch nach echt deutscher Regel jedes

Adjektiv, das nicht direkt substantiviert wird, klein zu schreiben ist. Unsinnig ist ja die Majuskel freilich an sich, genau wie die sogenannte „deutsche“ Schrift überhaupt. Beides entstand erst aus der Handschrift der mittelalterlichen Mönche, durch die das Lateinische verschnörkelt und so in das angebliche Deutsch verwandelt wurde. Deutsch bezw. germanisch ist allein das Runenalphabet, mit dem wir aber nichts mehr anfangen können. Demgemäß haben schon die gewiß deutschen und patriotischen — wollte deutscher sagen: vaterländischen — Brüder Grimm die angeblich deutsche Schrift in ihren klassischen Werken bekämpft und auch die Majuskel, den „großen Buchstaben“, verworfen. Denen muß wenigstens in den germanistischen Dissertationen gefolgt werden. Ich tue es seit meinem 20. Lebensjahre gleichfalls in meiner Privatkorrespondenz — wollte besser sagen: Privatbriefschreiberei, wobei mir allerdings für privat nichts „Deutsches“ einfällt, aber auch der schon im Althochdeutschen als briaf auftretende Brief dem lateinischen breve zuzuweisen ist. Man sieht aus dieser Bevorwortung des eigentlichen Themas zur Genüge, wie wir unserer Muttersprache den Boden unter den Füßen wegnehmen würden, wenn wir unsern Sprachpuritanern folgten, und anderseits, wie inkonsequent diese sind.

Leider haben nun derlei Unternehmungen auch auf das Gebiet der Musik übergegriffen und eine von deren Hauptwesenheiten, die Internationalität, das in ihr liegende allgemeine Menschentum verletzt. Entgegen der Sprache der Dichtkunst, die an die nationale Zunge gebunden ist, ist die der Tonkunst in der ganzen Kulturwelt ohne weiteres verständlich und in ihrer Schrift zu lesen. Ihre Hauptbegriffe sind dermaßen international und allgemeingültig, daß sie gar nicht verdeutscht werden können. Selbst wenn man, wie ich soeben getan, anstatt des obersten Gattungsbegriffes Musik das anscheinend deutsche Tonkunst setzt, so hat auch diese Bildung das lateinisch-griechische tonus als Quelle. Also nicht einmal das Urelement unserer Kunst, den Ton, können wir deutsch bezeichnen! Wie will man nun das lateinische Konzert ersetzen? Das Programm hat man ja, wie das Menu in Speisenfolge, in eine Vortragsfolge verwandelt, aber damit nur die Reihenfolge des Dargebotenen, nicht — streng logisch wenigstens — dieses selber bezeichnet. Denn auf einem Programme findet man nicht nur die Reihenfolge der Vorträge angegeben, sondern auch die zu letzteren dienenden Stücke beschrieben, d. h. ihre Titel, Komponisten, Tonarten, Opuszahlen, ihre einzelnen Teile (Sätze) angegeben usw., also viel mehr, als das neumodische Wort verheißt.

Wie will man nun Pianoforte und Pianist verdeutschen? Etwa mit Klavier und Klavierist? Das kommt ja vom lateinischen clavis her! Abgesehen davon, daß man mit dem Worte Pianoforte wiedermal das Stück Entwicklungsgeschichte zerstören würde, das darin steckt. Pianoforte bezeichnet bekanntlich das Stadium im Klavierbaue, wo das Instrument (oho: Werkzeug!) so weit vervollkommnet war, daß man im Gegensatze zu seinen Vorläufern piano und forte, also dynamisch differenziert darauf spielen konnte. Hier existiert nur ein einziges deutsches Wort: Flügel, das aber nicht zureicht, weil eben nur ein Teil der Klaviere Flügel sind. Aber vielleicht nennt sich ein sprachpuritanischer Konzertpianist, da ja sein Handwerkszeug der Flügel ist, nunmehr Flügelist, wo ihm dann allerdings wieder in der Endung etwas Undeutsches unterliefe, denn da müßte dann schon Flügeler (vgl. Pauker, Trompeter u. dergl.) gesagt werden. Setzen wir also zukünftig an Stelle des „Konzertprogrammes des Pianisten N.“ deutscher und besser die „Vortrags- und Inhaltsfolge des öffentlichen Spieles des Flügelers N.“!

Mit Orgel (organum) und Organist ist's ebenso. Fast alle Instrumentennamen sind fremd (fremde: so würde es im neumodischen Undeutsch heißen). Deutsch sind allenfalls Harfe, Horn und Pauke, vielleicht auch Trompete. Die meisten Namen sagen ja ihr Fremdentum ohne weiteres aus: Oboe, Klarinette, Fagott usw. Die Flöte stammt aus dem altfranzösischen flaüte, fleute; niederdeutsch sagt man heute noch fläutche. Bei der Trompete soll selbst im alten romantischen Drommete das französische trompe oder italienische tromba mit dem Diminutivsuffix -etto, -etta stecken. Mit ihr hängt die vielleicht gleichfalls nicht deutsche Trommel zusammen: spätmittelhochdeutsch trumbel, trumel, klassisch-mittelhochdeutsch aber trumbe, damals gleichbedeutend mit Trompete und Posaune, althochdeutsch trumpa, trumba. Da hier der lateinische Ausdruck fehlt, leiten manche Germanisten aus diesem trumba umgekehrt das italienische tromba und französische trombe ab, so daß dann wenigstens dieses kriegerische Instrument „unser“ bliebe. Die Römer hatten statt dessen ihre búcina, italienisch búccina, altfranzösisch buisine, was dann in der mittelhochdeutschen Zeit bosune (basune, busune) und weiterhin Posaune wurde. Das wirklich deutsche Horn aber kommt schon auf einer alten Runenschrift, wenn auch nicht im Begriffe eines Instrumentes vor. Ebenso wurde die Harfe bereits im frühen Mittelalter als ein den Germanen eigentümliches Tonwerkzeug bezeichnet. Das spätlateinische harpa ist erst aus dem sechsten Jahrhundert zu belegen und ursprungsdunkel. Althochdeutsch heißt es harpha, harfa, altnordisch harpa, angelsächsisch hearpe. Auch die Pauke ist eine unsichere Kantonistin, vielleicht aber doch deutsch. Das Grundwort baugge, bugge ist wahrscheinlich Onomapoetikon; mittelhochdeutsch heißt es puke und buke.

Nun glaubt der Laie oft, man habe wenigstens für Violine, das Hauptorchesterinstrument, deutsche Wörter in Geige und Fiedel. Die sind aber beide fremd, abgesehen von dem Umstande, daß man heute in der Aera der Beleidigungsklagesucht und der Stellung der Gerichte dazu sehr schlecht ankommen würde, wenn man einen Violinisten deutsch als Fiedler apostrophieren wollte. In Fiedel steckt das lateinische fides (Saite), in Geige das altfranzösische gigue: Schenkel, Schinken, weil die alten dreieckigen Instrumente solchen ähnlich sahen. So kam in mittelhochdeutscher Zeit gige auf, das das althochdeutsche fidula verdrängte. Die alte, in der klassischen Suite verwendete Tanzform Gigue ist nach dem Instrumente, das dazu gespielt wurde, benannt. Doch gibt's auch hier Meinungsverschiedenheit: manche Germanisten leiten umgekehrt die romanischen Wörter aus den germanischen ab, bringen diese dann aber wieder im altslavischen Wortschatze (tschika = Faden, Saite) unter, so daß auch da nichts Urdeutsches übrig bliebe. Daß die Bratsche nicht deutsch ist, weiß wohl jedermann. Sie ist die korrumpierte Viola da braccio, die mit dem Arme zu stützende Viola, außer der es noch die Gambe, also die auf das Bein (gamba) zu stützende gab. Violino ist die Diminutivform jener ersteren Viola. Die andere wuchs aber im Vergrößerungssuffix -one zum Violone, zum Kontrabasse aus, aus dem

dann wieder mittelst eines andern Diminutivsuffixes -ello und eines eingeschobenen euphonischen c (tsch) der kleine Baß, das Violoncello gebildet wurde. Wer da nur die Diminutivendung Cello gebraucht, spricht nicht anders, als wenn einer statt Büchlein nur Lein oder statt Brötchen nur Chen sagen würde. Kontrabaß aber heißt deutsch Gegenbaß, weil seine Saiten (E, A, D, G) denen der Violine (g, d, a, e) gerade entgegengesetzt gestimmt werden. Nur schade, daß hier wieder Baß nicht deutsch ist! Es ist das italienische basso (unten, niedrig, tief), gerade wie unser Alt ursprünglich alto (hoch) war, wo dann noch der soprano (sopra = über) drüber gesetzt wurde. Der Tenor (lat. tenere = halten) enthielt den Cantus firmus, die gegebene, zu kontrapunktierende Melodie. So ist also selbst das natürlichste Instrument, die menschliche Stimme, Trägerin durchaus undeutscher Namen. Das Zusammenwirken aller kann aber vollends nicht deutsch bezeichnet werden. Bei Chor und Orchester liegt das auf der Hand, in Vokal- und Instrumentalkapelle wäre aber auch die anscheinend so heimische Kapelle ein Stein des Anstoßes. Ihr liegt das italienische cappella = Hut unter. Als man in Italien anfing, die Kirchenmauern in kleinen Anbauten zu durchbrechen und selbige mit Kuppeln zu decken, verglich man diese mit runden Hüten und nannte den ganzen Anbau danach. Dann hießen kleinere Kirchen überhaupt cappelle. So auch die im pontifikalen Palaste gelegene, wo die päpstliche Sängerschar vornehmlich zu singen hatte, die dann kurzweg nach dem Orte cappella benannt wurde. Daraus folgt, daß man deutsch zwar Kapelle schreiben kann, aber, wenn man den Ausdruck rein italienisch (also a cappella) verwendet, auch orthographisch zwei p anstatt des häufig zu findenden einen zu setzen hat. Anders würde man ebenso dastehen wie ein Italiener, der das deutsche Wort Wasser mit nur einem s schreiben wollte. Zudem wird im Italienischen das doppelte p auch reell doppelt gesprochen, was allerdings in Deutschland fast nur den ähnliches gewohnten ostpreußischen Zungen leicht zu werden pflegt.

Soll ich nun noch an Begriffe wie Sonate, Etude, Trio, Terzett, Quartett u. dergl. erinnern? Was da der Sprachpurismus für Blüten treibt, zeigt die amtliche Schreibart Sinfonie anstatt des allein richtigen Symphonie. Sinfonia (gesprochen ssinfonía) ist italienisch. So spricht aber kein Gebildeter das Wôrt aus. Vielmehr durchaus griechisch-deutsch sümfonie, wie es die amtlichen Sprachpuristen denn auch, wenn sie etwa phonetisch schreiben wollten, festgelegt haben müßten. Ein deutsches Wort aber, welches den mit dem fremden präzisierten Begriff klar und deutlich vorstellte, wird sich schwerlich finden lassen.

In der sogenannten Theorie — schon dieses Wort ist unverdeutschbar — würden die Sprachreiniger nun die völlige Unverständlichkeit proklamieren. Was wollen sie für Kontrapunkt sagen? Etwa Vielstimmigkeit in Übersetzung des schon fälschlich dafür gebrauchten Wortes Polyphonie? Vielstimmig kann bekanntlich auch ein homophoner Satz sein, dessen Wesen wiederum keineswegs mit Gleichklang präzisiert wäre. Chromatisch läßt sich nicht durch „halbtonig" wiedergeben, da Halbtonschritte auch in der diatonischen Skala vorkommen. Septimenakkord, alterierter Akkord, Tritonus, Motiv, Thema, Orgelpunkt und viele andere Begriffe mögen den Sprachpuritanern Gelegenheit zum Schädelweh geben, aber vernünftige Leute werden sich kaum Zeit nehmen, sich darüber den Kopf zu zerbrechen. Ihre Vaterlandsliebe sitzt tiefer und verzettelt sich nicht in Kindereien.

Ganz unverständig ist endlich die Sucht nach Verdeutschung der Vortragsausdrücke. Hier sind die Wörter längst zu internationalen Zeichen erstarrt. Wenn da ein p oder f steht, weiß der Musiker in Moskau so gut wie der in Kalifornien, daß er leise oder stark zu spielen hat; wenn er aber l oder s fände, würde er das ignorieren, denn Lexica fremder Sprachen hat eben nicht jeder zur Hand. Mit Ouvertüre, Allegro, Scherzo, Andante u. dergl. verbinden sich oft gleich die Vorstellungen bestimmter Formen im Bau der Tonstücke, ganz abgesehen davon, daß hier die Verdeutschung gelegentlich geradezu falsch ist. Allegro z. B. bedeutet in Italien keineswegs „schnell", sondern eine lebensfrohe, frische Stimmung. Als ich vor 25 Jahren zum erstenmale in Rom war, enthüllte sich mir das in spaßiger Weise. Ich stand mit einem befreundeten, gut katholischen Architekten in Santo Stefano Rotondo, der uralten, auf dem Caelius gelegenen Rundkirche, und wir mußten da über die modernen, so überaus drastisch gemalten Marterszenen aus der Heiligenlegende lachen. Da bemerkte die alte Kustodin, wir seien ja mal rechte giovani allegri, wo doch die meisten Inglesi und namentlich die Damen angesichts der gerösteten, gespießten und geköpften Heiligenleiber molto tristi wären und Tränen fließen ließen! „Schnell" heißt im Italienischen presto, was keineswegs „rasend" bedeutet: ebenso wird zu größerer Langsamkeit nicht mit lento, sondern mit piano ermahnt. „Piano, piano, signor!" rief mir mein Führer nach, als ich einst bei einer Expedition auf den Ätna ein gar zu forsches Tempo nahm. Adagio bedeutet nicht „feierlich langsam", sondern lediglich den schlichten Gegensatz zu presto usw. Man sieht, wie auch hier die Verdeutschung in der Musik auf Abwege gerät. Wir sollten froh sein, daß wir im Italienischen für unsere internationale Kunst auch seit Jahrhunderten das in der ganzen Welt verstandene Ausdrucksmittel haben, und deshalb seine Erlernung für jeden Musikstudierenden obligatorisch machen!

Hier sind aber schon ältere Komponisten auf dem Holzwege gewesen, wie z. B. der „letzte" Beethoven und Robert Schumann. Doch was rede ich wieder „Komponist"! „Tonsetzer" heißt's ja. Leider erinnert mich aber dieses halbdeutsche Wort gar zu sehr an Schriftsetzer, und wenn nun auch viele moderne Stücke nach deren Art geist- und klanglos so bloß „gesetzt" erscheinen, so sind doch manche wieder so sehr als Werke von Tondichtern anzuerkennen, daß wir es beim alten Worte Komponist, das freilich ja schließlich auch nur den „Setzer" bedeutet, belassen sollten. Wer würde den Schriftsteller mit dem Schriftsetzer in einen Topf werfen? Vielleicht regt diese Frage die Tonsetzer an, sich analog und präziser als Tonsteller zu bezeichnen. Applaudite, amici!



Heinrich Schulz-Beuthen †

Von Dr. Georg Kaiser

Die deutschen Tondichter sind wieder eines ihrer Senioren beraubt worden: am 12. März ist Heinrich Schulz-Beuthen in Dresden im Alter von 76 Jahren durch einen sanften Tod von seinen Leiden erlöst worden. Dem Künstler hat insbesondere Dresden, wo er seit über einem Menschenalter seinen Wohnsitz hatte, mancherlei musikalische Anregungen zu verdanken, wiewohl gerade er zu den nicht wenigen Tondichtern

zählte, die im öffentlichen Musikleben jahrelang unverdiente Zurücksetzung und Nichtbeachtung erfahren mußten.

Schulz-Beuthen war ein Komponist von großen Zielen, hohen Idealen und mutiger, unversiegbarer Schaffenslust. Er folgte sehr frühe den Bahnen Franz Liszts, der in ihm einen sehr begabten, tapferen und ehrlichen Mitstreiter für die Sache der neudeutschen Schule erkannte und schätzte. Werk auf Werk entstand unter seinen fleißigen Händen, und es gibt keine Form und Gattung, in der Schulz-Beuthen sein Können nicht versucht hätte. Aber freilich, so großgewollt und in vielem bedeutsam sein Schaffen war, so mangelte es ihm doch nicht selten an der Kraft kühner, scharfer, plastischer Gestaltung, und seine oft sehr glückliche Erfindungsgabe konnte diese an manchen seiner Schöpfungen sich bemerkbar machende Schwäche nicht verdecken. Anderseits konnte sich seine Neigung zur farbenreichen Romantik in mehreren Stücken von glücklichem Wurfe höchst eindrucksvoll ausleben. Zu diesen Werken gehören vor allem das (Friedrich Brandes gewidmete) Männerchorwerk mit Baritonsolo und Orchester „Harald" und die sinfonische Dichtung „Die Toteninsel" (Erläuterung von Friedrich Brandes, erschienen bei Oertel in Hannover), die wohl die populärsten aller Schulz-Beuthenschen Schöpfungen sein dürften. Ob das heutige Musikleben noch einmal die Werke des heimgegangenen Meisters aufklingen und sich aus dem Schatze ungedruckter Hinterlassenschaft die eine oder andere der bedeutenderen Produktionen hervorholen wird, bleibt abzuwarten; das allem Artistischen abholde, effekt- und reklamefremde Schaffen Schulz-Beuthens war im guten Sinne unzeitgemäß. Zu bedauern bliebe, wenn nicht wenigstens das Beste dieses bescheidenen, auch in seinem Menschentum vornehmen Musikers das irdische Wirken seines Erzeugers überdauerte. (Schulz-Beuthens Eigenart behandelt Friedrich Brandes in einem Kunstwartaufsatze 1908.

In Beuthen in Oberschlesien war Schulz-Beuthen am 19. Juni 1838 geboren. Er war als junger Mann im Hüttenfach tätig und dankt einer musikalischen Gelegenheitsarbeit den Erfolg, sich ganz der Musik widmen zu können. Das Leipziger Konservatorium und der Gründer des bekannten Riedelvereins, Karl Riedel, übernahmen seine weitere Ausbildung. Im Jahre 1867 ließ sich Schulz-Beuthen als Lehrer und Komponist in Zürich nieder und spielte rasch eine bedeutende Rolle im künstlerischen Leben der regen Schweizerstadt. Er verkehrte dort in der Schweiz mit Semper, Gottfried Keller, mit Richard Wagner und auch in Wesendoncks gastfreiem Hause. 1881 zog er nach Dresden, wo er, einen mehrjährigen Aufenthalt in Wien abgerechnet, bis zu seinem Tode dauernd wohnen blieb und auch am Königl. Konservatorium als Lehrer verdienstlich wirkte. Sein Schaffen umfaßt nicht weniger als zehn Sinfonien (Haydn-Sinfonie, Frühlingsfeier, Maestosa, Schön Elisabeth, Reformationssinfonie, König Lear, Siegessinfonie u. a.), sinfonische Dichtungen, Ouvertüren Chriemhildens Leid und Rache, Pan und die Waldnymphen, Bacchantenzug des Dionysos), mehrere Opern, eine große Zahl ausgedehnter Chorwerke a cappella und mit Orchester, darunter mehrere Psalmen, ein Requiem, „Harald" und „Der Nibelunge Not" für Soli, Männerchor und Orchester (beide vom Dresdner Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes aufgeführt). Der 42. Psalm wurde von Liszt besonders hoch eingeschätzt. Von seinen Klavierwerken sind die Heroische Sonate und die Alhambra-Sonate an erster Stelle zu nennen.

Zu Schulz-Beuthens zahlreichen Schülern gehören Franz Curti, Paul Büttner, Andreas Streicher und Friedrich Brandes.

Wie sehr Liszt das Schaffen Schulz-Beuthens unterstützte und förderte, zeigt folgender, wohl bisher unbekannter Brief des Weimarer Altmeisters:

Franz Liszt an Schulz-Beuthen (in Zürich)

Hochgeehrter Herr!

Durch die Widmung Ihres 42. und 43. Psalms erwiesen Sie mir eine künstlerische Ehre, wofür ich Ihnen aufrichtig dankbar bin. Seit lange gab mir keine neue Komposition, so wie die Ihrige, den Eindruck des geistig-kräftigen, musikalisch vollendeten. Hoch über den ausgezeichneten derselben Gattung steht dies Werk; ja es scheint mir selbst noch mehr gerundet, prägnant, mächtig, als Ihr 29. Psalm, den ich beim ersten Durchlesen rechtmäßig als ein hervorragendes Werk anerkannte. Die gewaltige Wirkung des 29. Psalm bei der Dessauer Tonkünstler-Versammlung bestätigte meine Voraussage und ich bin überzeugt, daß, wo immer der 42. und 43. Psalm gehört wird, alle seelenbefähigte Menschen seine erhabene Schönheit empfinden und ihnen Werteres als gewöhnlichen Beifall zollen.

Worte machen erwarten Sie nicht von mir. Ich verstand mich nie darauf und weniger als je möchte ich es in meinen alten Tagen versuchen. Erlauben Sie mir also, hochgeehrter Herr, Ihnen ganz offen zu sagen: Sie dürfen nicht in der Ferne abgeschlossen verweilen. Ihre herrlichen Werke müssen aufgeführt, gedruckt und verbreitet werden. Obschon ich, vermöge des faulen und frechen Herumschwätzens zahlreicher Preß-Coryphäen auf ein Minimum von Einfluß in musikalischen Sachen reduziert wurde, hoffe ich doch an ein par Orten zunächst die Aufführung Ihrer Psalmen zu veranlassen.

Mit aufrichtiger Hochschätzung
verbleibt Ihnen ergebenst
F. Liszt.

Weimar, den 18. Juli 1869.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Unter den letzthin gewesenen Sinfoniekonzerten war dasjenige das interessanteste, das Carl Maria Artz als drittes in seiner Reihe gab. Ouvertüre zu Webers Euryanthe, Raffs Sinfonie nach Bürgers Lenore und Rüfers F dur-Sinfonie bildeten das Programm. Selbiges wurde allgemein als eine Oase in der Berliner Konzertwüste anerkannt. Kannten doch selbst Musiker Raffs bestes Werk nur dem Namen nach! Aber auch sein Vorwurf, die Bürgersche Ballade, die allerdings in den Schulen nicht mehr gelesen wird, war den meisten Leuten fremd, und fast alle Zeitungen verwechselten die Lenore Bürgers mit Beethovens Leonore! Das Werk soll seit ungefähr zwanzig Jahren nicht in Berlin gehört worden sein. Dagegen ist die gleiche Behauptung bezüglich der Raffschen Waldsinfonie falsch: deren letzte Berliner Aufführung war im vergangenen Oktober (vgl. Nr. 44 unseres Blattes). Die der Lenore geriet gut. Zwar wollten manche bezüglich der Tempi anders. Man glaubte sich da auf einmal an so etwas wie „Tradition" erinnern zu müssen, wo man doch diese jetzt sonst, z. B. hinsichtlich der neumodischen Tempoverschleppungen in Wagners Werken, so geflissentlich außer acht läßt. Es ist wahr, der Marsch wurde sehr frisch genommen, aber das erscheint richtig. Denn Lenorens Wilhelm ist, wie im Gedichte steht, ein Reitersmann und kein Infanterist. Der Abschied spielt sich beim Durchzuge seines Kavallerieregimentes ab. Außerdem habe ich früher das Stück stets als Geschwindmarsch gehört. Das große Crescendo und Diminuendo, also das allmähliche Näherkommen und Verschwinden des Heereszuges kam vollendet zum Ausdrucke. Ungewöhnlich war auch das Tempo der Euryanthe. Ich war aber froh, letzere einmal emanzipiert von der modernen Abhetzung zu finden und dadurch die wuchtige Dramatik, die drinsteckt, wieder restituiert zu sehen. Nur die berühmte Seitenmelodie fiel dabei zu breit aus. Sonst war alles großer Zug und Lapidarstil. Rüfers Sinfonie erlebte ihre letzte Berliner Aufführung vor zwei Jahren unter R. Strauß im Königl. Opernhause. Sie hinterließ diesmal den gleichen frischen Eindruck und erreichte im wundervollen Scherzo, einem geradezu klassischen Stücke, ihren Höhepunkt. Im übrigen fand man die alte Tatsache bestätigt, daß solche stark instrumentierten sinfonischen Werke besser im nebenliegenden großen Philharmoniesaale wie im verhältnismäßig kleinen Beethovensaale zur Geltung kommen. Da muß dann aber immer der Dirigent als Sündenbock herhalten.

Weniger anregend als dieses Konzert verliefen die beiden letzten der Königl. Kapelle. Zwar ließ die Ausführung nichts vom gewohnten Glanze vermissen, aber das Dargebotene bestand aus dem hierorts Alltäglichen. Davon machte nur die Sinfonietta von E. W. Korngold eine Ausnahme. Das Werk bestätigte auch hier den Eindruck, den es vor Jahresfrist bei Nikisch in den Philharmonischen Konzerten machte. In der Hauptsache, der Erfindung, ist nichts drin, was zur Hoffnung anregte, daß dieser angehende Jüngling dereinst einmal zu den großen führenden Tondichtern gehören könnte. Nur die Mache verrät ein frühreifes technisches Geschick. Man wird in höchstens zehn Jahren gesehen haben, daß hier keineswegs ein Genie aufkeimte. Die ganze Größe ist nichts als ein Produkt von Reklame und Druck der väterlichen Kritikerstellung. Wie sich letztere da Geltung verschafft, pfeifen nicht nur die Spatzen von den Dächern, sondern ist auch schon in der Presse erzählt worden, und zwar ohne daß die sonst immer so prompt einsetzende Beleidigungsklage gefolgt wäre. Jedenfalls lasse man sich hier durch kein Cliquengeseire dupieren, sondern urteile mit dem eigenen Hirne.

Daß in beiden Konzerten der Kgl. Kapelle wieder reichlich Beethoven, und zwar auch die immer und ewig wiederkehrende Egmontouvertüre serviert wurde, sei nur nebenher bemerkt. Ganz Beethoven war eines, das von Jules Sachs mit dem Philharmonischen Orchester, dem Kittelschen Chore und Fritz Steinbach als Dirigenten gegeben wurde. Auch hier ein unablässig wiederholtes Werk: Leonore III. Nach ihm kam aber eine Seltenheit: das Gesangsterzett Tremate, empi, tremate — Zittert, Gottlose, zittert — „all' uso di concerti", wie der Originaltitel meldet. „Ein effektvolles, im fließendsten Gesangsstile geschriebenes Stück" mit Orchesterbegleitung, „nach Art der großen Terzette in der Opera seria jener Zeit; ein kurzes, lebhaftes Allegro, ein schönes Cantabile (Adagio), ein rasches, sehr kräftiges Allegro von mittlerer Länge, mit brillantem Schlusse." So heißt es in einem alten Berichte. Tonart: Bdur, Esdur, Bdur; Metrum: $^4/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$; Länge: 237 Takte. Also keine Bagatelle. Der Erfolg entsprach dem, zumal sich die Singenden (Frau Boerlage-Reyers, die Herren Gollanin und v. Raatz-Brockmann) gehörig dafür einsetzten. Danach bildete die neunte Sinfonie, die in Berlin ebenfalls alltäglich geworden ist, trotzdem den eigentlichen Anziehungspunkt des Konzertes.

Von zwei Konzerten des Blüthnerorchesters war eines in seinem Mittelteile erwähnenswert. Da sang der Kittelsche Chor außer der Nänie von Brahms noch sechs Deutsche Lieder für gemischten Chor und kleines Orchester von Arno Rentsch. Die Texte sind Vaterlands- und Soldatenlieder aus den Zeiten des 30jährigen Krieges sowie der Kriege gegen Frankreich 1791 und 1870, von 1814 und 1914. Sie sind strophisch komponiert, schlicht und natürlich erfunden, in Chor- und Orchestersatz mit sicherer Meisterhand behandelt. Diese Neuheit erschien bereits (bei Ries und Erler). Zwischen ihr und der Nänie spielte man Smetanas Vysehrad, ein weniger bekanntes, aber gleichwohl anziehendes Stück aus dem Zyklus „Mein Vaterland". Im andern Konzerte dirigierte Eugen Sauerborn Wagners Faustouvertüre, Liszts Tasso und Lassens nichtsnutzige Festouvertüre über wirkliche und angebliche thüringische Volkslieder — angebliche, weil Lassens „Ich hatte einst ein deutsches Vaterland" (der Komponist war Däne!) wohl kaum diesem Ehrenbegriffe subsumiert werden dürfte. Das triviale Stück wirkte denn auch so gut wie gar nicht. Um so besser D'Alberts Violoncellkonzert, das Gottfried Zeelander vortrefflich spielte. Und zwar einsätzig, ohne Pause zwischen zweitem und letztem Drittel, wie es das einheitliche Themenmaterial erfordert und die erste Aufführung durch Hugo Becker, deren ich mich noch genau erinnere, auch lehrte. Anna Reichner-Feiten sang dann noch zwei nicht besonders bemerkenswerte Orchesterlieder von Sauerborn und Beethovens Konzertarie „Ah, perfido". Letztere hatte man zwei Tage zuvor auch von Henny Linkenbach-Hildebrand in einem Konzerte gehört, das diese tüchtige dramatische Sopranistin zusammen mit der Altistin Eleanor Schloßhauer-Reynolds und dem Philharmonischen Orchester gab. Wie sie mit Beethoven, so glänzte, einige weniger gute Vokale und tiefe Töne abgerechnet, ihre Partnerin mit Meyerbeer, indem diese die große Arie der Fides vortrug. Eine Reihe hübscher Lieder von Camillo Hildebrand, dem Hausdirigenten der Philharmoniker, war die Neuheit des Abends. Er wurde mal wieder mit Beethovens Coriolan eingeleitet, der noch dazu im Schlafmützentempo (Andante con moto!) einherschritt. Fürwahr, unsere deutsche Orchesterliteratur scheint gar armselig zu sein! Oder sind's vielleicht die, die sie zu pflegen haben?

Auch ein Beethoven-Konzert des Philharmonischen Orchesters enthielt die drei abgedroschenen Ouvertüren Leonore III, Coriolan und Egmont. Letzterer folgte dann freilich die ganze Musik zu der Goethischen Tragödie, wobei die vorhin genannte Frau Linkenbach-Hildebrand abermals sang und Bruno Tuerschmann den verbindenden Text sprach. Nächstdem war die vierte Sinfonie die Hauptsache. In einem anderen Konzerte des Orchesters kehrte das Doppelkonzert von Brahms wieder; seine Überraschung waren aber drei Stücke von Berlioz (die bekannten aus Fausts Verdammung). Also wagte man hier doch den alten französischen Klassiker! Hoffentlich sind nicht wieder Droh- und Schmähbriefe wie zu Anfang der Saison eingelaufen. Gibt man doch in der Königl. Oper ungeniert Carmen, und die jüngste Première der Deutschen Oper ist Méhuls Joseph. Est modus in rebus etc., was bei der früheren Überhitzung der Köpfe übersehen wurde.

Wenn man nun ältere, seltenere deutsche Meister treffen will, muß man sich schon zum Besuche von Schüleraufführungen bequemen. So war es eine des Sternschen Konservatoriums, wo ich ein Violoncellkonzert von Karl Eckert kennen lernte. Der alte Berliner Hofkapellmeister war als Komponist ebenfalls „Wunderkind" gewesen, das schon in seinem zehnten Lebensjahre eine Oper schrieb. Trotzdem sind seine Werke — Opern, Oratorien, Kirchenmusik, Sinfonien, Kammermusik usw. — vergessen. Ich selber lernte als junger Mann nur ein Lied von ihm kennen, das ich oft begleiten mußte. Das Violoncellkonzert läßt solche zeitgenössische Ignoranz bedauern, wird von ihr aber schließlich nicht anders getroffen wie die schönen Werke von Romberg, Goltermann, Davidoff, Molique, Servais u. a., wie denn an Violoncellkonzerten kein Mangel wäre, wenn man nur Raison annehmen wollte. Die dargebotene Leistung nun machte sowohl dem Sternschen Konservatorium, das in Berlin das älteste und in Deutschland nach dem Leipziger das zweitälteste ist, in Berlin aber selbst durch die weit jüngere Königl. Staatshochschule nicht überflügelt werden konnte, ebenso wie dem betreffenden Lehrer, Herrn Eugen Sandow, dem bekannten Berliner Violoncellmeister, Ehre.

Ein Sinfoniekonzert von Erich Ochs begann mit der Fdur-Sinfonie von Brahms. Das Werk kam gut heraus. Vieles macht das Philharmonische Orchester in solch landläufigen Werken ja schließlich auch ohne den Dirigenten vortrefflich, ja manches sogar trotz seiner. Der Abend hatte seine Neuheit in einem Orchestermelodram des bekannten Sängers Ludwig Heß: Vor dem Hamburger Bismarckdenkmale — ein Gedicht von Eberhard König, dessen Inhalt nicht im mindesten nach Musik schreit. Der Komponist brachte denn auch nichts Rechtes zuwege. Eine öfter wiederkehrende melodische Wendung ist hübsch und fast das einzig Erfrischende in seiner Musik. Ludwig Wüllner deklamierte den Text. Auch über zwei neue Orchesterlieder von M. v. Kameke, die Hertha Dehmlow sang, hätte ich nichts Besonderes zu melden.

In der Kammermusik war das Klaviertrio obenauf. Das der Herren Schnabel, Flesch und Becker brachte das in Fmoll von Dvorak, das in Gdur von Beethoven und das nun auch wohl schon ein Dutzend mal gespielte in Bdur von Schubert. Die Leistungen waren so gut, wie man es bei diesem Ensemble gewohnt ist. Schnabel war auch die Hauptperson in einem Konzerte des Roséschen Streichquartettes aus Wien, denn da hatte man von Quartettleistungen ganz abgesehen: Dvoraks Klavierquintett Op. 81 (Adur), Brahms' Klavierquartett in Gmoll (Op. 25) und Schuberts Klavierquintett in Adur (mit Kontrabaß, Forellenquintett) waren die fast vollendet gespielten, aber durch

den Riesenraum des Großen Philharmoniesaales beeinträchtigten Werke. Nächstens wird man solche Kammermusik wohl noch in den Zirkus Busch verlegen, denn da gehen natürlich noch mehr Menschen hinein. Heute redet und schreibt man viel über Stilgefühl u. dgl., früher aber hatte man es. Das ist auch so ein Zeichen der Zeit. Den nie fehlenden Sonatenabend gaben Conrad Ansorge und Alfred Wittenberg — natürlich Beethoven inklusive Kreutzersonate. Über diese stöhnte ich schon im vorigen Briefe. Im übrigen waren mir zu diesem Konzerte mal wieder keine Referentenkarten zugestellt. Ansorge gab auch noch einen Beethoven-Klavierabend, dessen Hauptgerüst aus drei Sonaten bestand. Neues läßt sich über sein Spiel nicht sagen. Es hat die übliche große Wirkung. Andere Klaviergrößen waren Moritz Rosenthal, der sich über uns in seinem zweiten Konzerte wieder durch Karikaturen lustig zu machen schien, und Ignaz Friedman, an dessen zweitem Klavierabende ich eine Reihe Chopinscher Stücke vollendet virtuos, aber wohl kaum vollendet chopinsch spielen hörte.

Gesangskonzerte gabs' reichlich. Von einem mit Orchester war schon die Rede. Unter den Liederabenden fiel derjenige Edith Walckers besonders auf. Die Künstlerin, die wieder der Wohltätigkeit opferte, sang diesmal nicht für die Menschen, sondern für die Hunde. Und das war schön gehandelt. Die klugen Tiere retten jetzt manchen Verwundeten, der da in den Karpathen liegt und sich im dichten Schneefalle nicht durch unablässige Bewegungen bemerkbar machen kann, vom weißen Tode. Gesanglich machte man die alte Erfahrung: alles was auf der Bühne oder im großen Orchesterrahmen so gut wirkt, versagt in der feiner gestimmten Liederwelt. Eine andere Sängerin, Helene Siegfried-Martini, trat historisch auf. Sie sang gleich eingangs ein Stück mit Streichinstrumenten und Continuo von Adam Krieger, dann eine Solokantate mit obligater Violine von Joh. Christoph Bach (1642—1703), eine andere von Caldara, ein Madrigal von Caccini, ferner Lieder von G. Chr. Strattner (1691), einem Unbekannten des Jahres 1697, Anton Ernst Kopp (1717) und Wilhelm Friedemann Bach. Dazwischen natürlich auch etwas vom alten Sebastian. Dieses so glücklich von der Schablone abgehende Programm ermüdete aber gleichwohl sehr. Das lag aber am Vortrage der Sängerin. Frischer war das Geigenspiel Louis van Laars, das sich besonders in einer Sonate von Tartini bewährte.

Rundschau

Konzerte

Hamburg Das fünfte, sechste und siebente Philharmonische Konzert brachte, wie die voraufgegangenen, eine Folge wertvoller Aufführungen und Leistungen. Ausgegangen von dem allein richtigen Prinzip, in dieser kriegsschweren Zeit die deutschen Klassiker und gediegenen Romantiker in ihren Orchesterdichtungen zu Worte kommen zu lassen, erschienen außer der Wiener Trias, Haydn, Mozart und Beethoven, Werke von Schubert, Weber, Liszt und Strauß. Hauseggers Bedeutung, die dem ganzen Umfange nach volle Würdigung erfährt, erfuhr in diesen Aufführungen wieder stete Festigung. Als besonders wertvoll seien in ihrer seltenen Erscheinung und glanzvollen Wiedergabe Haydns hier selten gehörte Sinfonie Esdur (Nr. 3 Br. u. Härtel) und Beethovens Leonoren-Ouvertüre (Nr. 1) angeführt. Das zuletzt genannte Werk, das vom Verleger die hohe Opuszahl 138 erhielt, kam wie bekannt zu Beethovens Lebzeiten nicht zu Gehör; es wirft ein Licht auf den Beginn der zweiten Schaffensperiode des Meisters. Die geniale Vorführung der drei neben den sinfonischen Werken der Obengenannten der Kriegszeit entsprechenden Märsche: Ungarischer Marsch (Bearbeitung von Berlioz), Türkischer Marsch aus Beethovens „Ruinen von Athen" und Reitermarsch von Schubert (instrumentiert von Liszt), verpflichtet zu besonderem Dank. Karl Flesch spielte im siebenten Konzert Mozarts berückend schönes Violinkonzert A dur in feinsinniger technischer Abrundung und mit vornehmer Gefühlswärme. Im sechsten Konzert erschien der Dresdner Kammersänger Walter Soomer mit der schwierigen, durchaus nicht für den Konzertvortrag geeigneten Arie: „Ha! noch einen ganzen Tag" aus Marschners „Vampyr" und den Löweschen Balladen: „Odins Meeresfahrt", „Der seltene Beter" und „Edward". Der Vortrag war nicht frei von Manieriertheit, stimmlich konnte man überdies nicht überall einverstanden sein.

Das vierte Konzert der unter Arthur Nikisch stehenden Berliner Philharmonie begann mit einer Prachtleistung, bestehend in Mozarts Esdur-Serenade (Nr. 11) für acht Blasinstrumente, der das D moll-Konzert für zwei Geigen von J. S. Bach (Solisten Konzertmeister Thornberg und Persinger) in gleich vorzüglicher Ausführung folgte. Bruno Eisner spielte Beethovens G dur-Konzert technisch einwandfrei, aber zu klein im Ton und nicht großzügig genug im Vortrag; am besten gelang der langsame Satz. Den Schluß des Abends bildete, genial dargeboten, Liszts „Tasso". Im fünften Konzert erschien kein Solist, nichtsdestoweniger war auch hier die Vortragsordnung: Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", Händels G moll-Konzert (Bearbeitung von F. David), Schumanns „Vierte" (eigentlich Zweite Sinfonie), Wagners „Tannhäuserbacchanale" und Ouvertüre „Der fliegende Holländer", vortrefflich. In beiden Konzerten wurden dem Dirigenten auch diesmal wieder wohlverdiente Ehrungen zuteil. — Fiedlers zweites und drittes Konzert, 4. Januar und 1. Februar, zeichneten sich durch wohlgelungene Darbietungen aus; besonders das dritte, in dem Edith Walker mit ihrem herrlichen Organ und der vollendeten Vortragskunst alles in Begeisterung versetzte. Die Künstlerin stand in jeder Beziehung auf der Höhe ihrer Aufgaben, die in der Szene und Arie der Rezia „Ozean du Ungeheuer" aus Webers „Oberon" und in der selten gehörten Arie der Eboli aus Verdis „Don Carlos" bestanden. Das zweite Konzert eröffnete Wüllner mit einer Rezitation (Dichtung von Walter Bloem), der eine Brahms-Vorführung in der akademischen Festouvertüre, den vier ernsten, erhebend von Wüllner gesungenen Gesängen und der ersten Sinfonie folgte. Die Orchestervorträge bestanden in der „Achten" von Beethoven, „Don Juan" von Strauß und den Einleitungssätzen zu Wagners „Lohengrin" und „Meistersingern".

Ein Instrumentalkonzert gab Wilhelm Ammermann am 15. Februar zum Besten der Musikerunterstützungskasse unter Mitwirkung Arthur Schnabels, aber leider vor nur mäßig besetztem Hause. Schnabels Wiedergabe des B dur-Konzerts von Brahms war bewunderungswürdig, man kann hier aus Überzeugung von einer durchgeistigten Technik im Ebenmaß zur innerlichen Vortragskunst reden. Schnabels zweiter Vortrag bestand in Webers Konzertstück. Zwischen den genannten Werken stand Mozarts G moll-Sinfonie. Leider blieb die Klangfarbe im Orchester hinter der Ausführung der Vorträge zurück, woran zum großen Teil die Leere des Saales die Schuld tragen mag. — Von den Solistenkonzerten sei außer dem genußreichen Abend der Frau Charles Cahier noch der Liederabend von Frl. Marie-Lydia Günther (Hannover) angeführt. Die Dame verbindet mit einer absolut schönen Stimme und deren gediegener Ausbildung ein von innen heraus belebtes vornehmes Erfassen der Aufgaben. Diese bestanden in Liedkompositionen von Schubert, Rob. Franz, S. v. Hausegger und Hugo Wolf. Detailliert feinsinnig wirkte dabei die Ausführung der Begleitung durch den gediegenen Leipziger Pianisten Prof. Pembaur.

Prof. Emil Krause

Leipzig Im neunzehnten Gewandhauskonzert spielte Teresa Carrenjo Griegs Klavierkonzert und Liszts Ungarische Fantasie mit all der Blutwärme und Jugendfrische, die man an dieser Meisterin seit langen Jahren kennt. Die

großen Künstler lernen fortwährend hinzu, und es kann gar nicht anders sein, als daß man immer wieder neue Seiten an ihnen entdeckt, sei es daß sie technische Probleme mal andersartig anpacken, sei es daß sie in der künstlerischen Gestaltung verschiedene Arten zu versuchen scheinen. Bei den Bedeutendsten mischt sich beides. Frau Carrenjo, die zu ihnen gehört, ist in der Technik noch vielseitiger, sozusagen vermittelnder geworden; sie leistet im denkbar Schwierigsten, der Differenzierung an den überleitenden Stellen, das denkbar Höchste. Sie ist geschmeidiger, weicher geworden, ohne an Kraft und Leidenschaft das Geringste eingebüßt zu haben. Überwog früher in ihrer Technik und Darstellung das derb Zugreifende, manchmal auch Plumpe, zum mindesten eine harte Stärke, alles in allem das Charakteristische, so jetzt nicht etwa eine wolkenlos heitere und ruhige Schönheit. Vielmehr ist nun beides in wundervollem Bunde vereinigt: die auf dem Klavier künstlerisch vollendete Darstellung des „Lebens im farbigen Abglanze" mit seinen vielspältigen Widersprüchen, Höhen und Tiefen, Leidenschaften und Träumereien, Kämpfen und Nachgiebigkeiten, des durch Künstlergehirn erschauten und durch Künstlerwillen gebändigten Lebens. Und das alles bedient durch eine Technik, die stürmischem Tatendrang und überschäumender Lebensfreude ebenso unfehlbar gehorcht wie den leisen Regungen ruhiger Beschaulichkeit, stillen Glückes und seliger Weltabgewandtheit. Die Zuhörer schätzten Frau Carrenjos Darbietungen nach Gebühr ein und waren auch für die vortrefflichen Orchesterleistungen unter Artur Nikischs bewährtem Stabe außerordentlich dankbar. F. B.

Das zwanzigste Gewandhauskonzert trug durchaus deutschklassisches Gepräge von Händel über Haydn und Mozart bis zu Schubert und Schumann. Zugleich gab es in Musterbeispielen ein überzeugendes Bild von der Vielseitigkeit und Tiefe der deutschen Musik: von Händel ein Orgelkonzert, vortrefflich gespielt von Prof. Straube, von Mozart eine seltener zu hörende Jugendsinfonie (B dur, komponiert 1778), von Haydn eine Schöpfung-Arie, von Schubert drei der bekanntesten und schönsten Lieder, die Frl. Else Siegel und Prof. Nikisch (am Klavier) zu bester Wirkung brachten, zum Schluß Schumanns Vorspiel zu Genoveva. Also eine vorbildliche Vortragsordnung ohne irgendwelche feindlichen Anwandlungen. Das Orchester und sein ausgezeichneter Führer Artur Nikisch wurden ebenso wie die beiden Solisten nach Gebühr gefeiert. F. B.

Im Mittelpunkt des dritten Kirchenkonzertes des von Herrn Prof. H. Hofmann geleiteten St. Pauli-Kirchenchores, der sich erfreulicherweise einmal nur fast durchgängig gut gewählte neueste Musik aufs Programm genommen hatte, stand — zugleich als wertvollstes Werk — „Talitha Kumi" (Die Tochter des Jairus), ein geistliches Mysterium für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel von E. Wolf-Ferrari. Die Komposition, ein knapp gehaltenes zweiteiliges Oratorium, zündet durch seine dramatische Bewegtheit, schöne Sangbarkeit, prächtig gehörte und zweckmäßige Instrumentierung und Vornehmheit der Erfindung. Im übrigen konnten wir eine Kantate „Welt ade, ich bin dein müde" von Herm. Ernst Koch, der seine Musik an den Quellen Bachs tränkt, und zwei Manuskriptwerke („Es ist genug", geistliches Lied für Alt, und „Melodie" für Violine und Orgel) des in seiner Erfindung höher strebenden einheimischen Herm. Kögler hören. Ferner standen der zweite Satz aus dem Orgelkonzert in A moll von Enrico Bossi, ein Osterhymnus von Kögler und 150. Psalm von H. E. Koch auf dem Programm. Die Mitwirkenden Frl. Marg. Rößger, Marg. Siegert (Sopran), Hel. Braune (Alt), Carl Roth (Tenor), Friedb. Sammler (Bariton) und Max Fest (Orgel) sind fast alle als ständig in diesen Konzerten Mitwirkende bekannt, doch bedarf es besonderer Betonung, daß die Aufführung zum Besten des Windersteinorchesters, das auch den instrumentalen Teil tapfer bestritt, gedacht war.

In der neunten Musikalischen Unterhaltung im Hause von Frau T. Schmidt-Ziegler gab es wieder etwas Apartes zu hören: die vierhändigen Brahmsschen Variationen über ein Thema von Rob. Schumann, deren Doppelgesicht von Otto Weinreich und Prof. Stephan Krehl scharf nachgeprägt wurde, und das 5. Brandenburgische Konzert (D dur), um dessen klare und rhythmisch belebte Ausführung sich Weinreich (Klavier), Otto Büchner (Flöte) und — an der Spitze eines kleinen braven Collegium musicum — Gustav Havemann den Dank der zahlreich anwesenden Bach-Verehrer erwarben. Eröffnet wurde die Morgenmusik mit der Beethovenschen Kreutzersonate, deren erster Satz vornehmlich eine prächtige Leistung der Herren Weinreich und Havemann genannt werden muß. Beide taten es hier einander in temperamentvoller Einfühlung und energischer Rhythmik gleich.

Charlotte Wolf, die im Feurichsaal mit dem Pianisten Sándor Vas ein Konzert gab, ist imstande, mit einem ansehnlichen Liederstrauß nicht nur eine anspruchslose Zuhörerschaft, sondern auch den regelmäßigen Konzertgänger einen Abend lang zu erfreuen. Sie verfügt vor allem über das Alpha und Omega einer Sängerin, nämlich über ein angenehmes, bildungsfähiges Material von ziemlichem Umfang; dann hat sie — ohne allerdings schon in die letzten Geheimnisse der Resonanz- und Lautbildungslehre vorgedrungen zu sein — schon ein tüchtig Stück guter Schulung hinter sich. Ihr Programm enthielt fast ausschließlich Allbekanntes von Schubert, Schumann, R. Strauß und Brahms, wovon ihr die leichtbeschwingte Muse nicht so auf halbem Wege entgegenkam wie die schwerblütigere. Bernhard Uhlig schmiegte sich ihrer manchmal reichlich freien Rhythmik geschickt an. Herrn Sándor Vas, ihrem Konzertteilhaber, konnte man diesmal nicht die gleiche unbedingte pianistische Sorgfalt wie früher nachrühmen. Vielleicht hatte er in dieser Hinsicht nicht seinen guten Tag. Aber daß er das Singen auf dem Klavier nicht verlernt hat, es vielmehr ebenso wie seine musikalische Einfühlung noch vertieft zu haben scheint, konnte man mit Befriedigung vor allem an ein paar Chopinschen Stücken bemerken. Vier Aphorismen von Arpad Szendy erwiesen sich als natürlich erfundene und doch nicht etwa triviale, hörenswerte Stücke.

Dr. Max Unger

Der Riedelverein führte in seinem Bußtagskonzert in der Thomaskirche Händels „Debora" auf, ein Werk, das so recht in die Zeit paßt. Auch hier schlägt Händel in den Chören ein wie der Donner. Herr Richard Wetz, der Dirigent des Riedelvereins, hatte mit unverkennbarer Liebe und Sorgfalt gearbeitet, um Klarheit und Schärfe des Ausdrucks hinein- und herauszubringen. Der Chor unterstützte ihn aufs beste, sang mit der gewohnten und oft gerühmten Begeisterung, mit jenem inneren Schwung, der das Wesen eines nicht bloß geschulten, sondern auch gebildeten Chores ausmacht. Neben dem Gewandhausorchester bildeten Herr Max Fest an der Orgel und Herr Sammler am Flügel das Fundamentum. Von den mitwirkenden Solisten gebührt Frau Helling-Rosenthal und Herrn Kammersänger Alfred Kase die Palme. Während erstere als Prophetin und Richterin in Israel ihren glockenklaren, von allen Erdenschlacken befreiten Sopran in lichter Höhe erstrahlen ließ und — wie immer — im Vortrag reichen künstlerischen Geschmack verriet, erbaute Herr Kammersänger Kase mit seinem prachtvollen Edelmetall und mit der packenden Beredsamkeit des Ausdrucks die Zuhörergemeinde in vollstem Maße. Frl. Agnes Leydhecker (Alt) sang ebenfalls sehr schön und innig, insbesondere auch musikalisch gerundet und durchdacht; jedoch schien ihr das meiste reichlich zu tief zu liegen. Als Anführer der feindlichen Kanaaniter ließ Herr Rudolf Jäger seinen klangvollen Tenor in kräftigen und charakteristischen Farben spielen. Mit der vollen Anschaulichkeit dramatischen Lebens sang er vor allem die dankbare Arie: „Rasch enteil' ich". Die Kirche war erfreulicherweise bis auf den letzten Platz gefüllt; so dürfte der Leipziger Kriegsnotspende ein erkleckliches Sümmchen zugeflossen sein.

Ernst Müller

Noten am Rande

Zur Gluck-Anekdote. Unser geschätzter Mitarbeiter Prof. Dr. Th. Helm schreibt uns:

In Heft 8 der N. Z. f. M. wird S. 72 eine Gluck-Anekdote erzählt, die der Berichtigung bedarf. Nach der Uraufführung der „Iphigenia in Aulis" in Paris, die angeblich Fiasko machte (was aber unwahr ist), soll Gluck zu einem Freunde geäußert haben: „Ach, Iphigenia ist gefallen", worauf ihm der Freund sofort ins Wort fiel: „Ja vom Himmel". — Die Geschichte ist wahr, nur ereignete sie sich nicht bei der Erstaufführung der „Iphigenia in Aulis" (das wäre am 19. April 1774 gewesen), sondern bei der ersten Aufführung der französischen Bearbeitung der „Alceste" am 23. April 1776 in Paris, welches Werk zuerst in italienischer Sprache in Wien 1767 gegeben worden war. Der enthusiastische Freund, der gerufen: „Elle est tombée du ciel" soll der Abbé Arnaud gewesen sein. Vgl. darüber A. B. Marx' heute noch immer maßgebende Gluck-Biographie.

Die Wacht am Rhein. Unser geschätzter Mitarbeiter Bruno Schrader schreibt uns: Die Erörterung der beiden angeregten Punkte hat bisher ergeben, daß der chromatische Schritt zugunsten bequemerer Sangbarkeit in den Schulen eliminiert wurde. Wir sind da also in der Schulgesangsbildung trotz aller „Bestrebungen" und „Errungenschaften" zurückgekommen, denn vor vierzig Jahren, in meiner Kindheit, machte solch chromatischer Schritt keine Schwierigkeit im Schulgesange. Anderseits aber wäre damals also die Ausweichung in die Mollparallele zugunsten einer volksliedgemäßeren Wendung beseitigt worden. Leider hat nun aber niemand mitgeteilt, ob im Originale auf jene Molldominante der Amoll-Dreiklang folgt oder der heute landläufige Cdur-Dreiklang, was noch nachgeholt werden könnte. Mit letzterem bliebe die Stelle schlecht. (Im Original Cdur sowohl als auch im Männerchorsatz Esdur folgt auf die Molldominante der Molldreiklang. F. B.)

Impressario oder Impresario? Die Tatsache, daß sich die falsche Schreibart dieses in der Bühnen- und Konzertsprache alteingebürgerten Terminus immer mehr verbreitet und festsetzt, veranlaßt uns zu dem Hinweise, daß das Wort mit dem participio passato von imprendere (impreso) = unternehmen und nicht mit dem von imprimere (impresso) = eindrücken zusammenhängt. Impresario, dessen s allerdings mitteltönend, also weder „scharf" noch „weich" ist, aber von deutschen Zungen, denen das selten erreichbar werden dürfte, am besten tönend („weich") zu sprechen wäre, hat demgemäß nichts mit Impression zu tun. Es liegt hier die Redensart imprendere a fare qualcosa = etwas zu tun beginnen, ins Werk setzen, unternehmen zugrunde, denn imprendere für sich allein heißt zunächst lernen, begreifen. Impresa ist aber direkt = Unternehmung und impresario nicht nur der Opern- und Konzertunternehmer, sondern auch der Unter- bezw. Übernehmer öffentlicher Arbeiten. B. Sch.

Kreuz und Quer

Berlin. Am 4. März starb nach kurzem Krankenlager an der Lungenentzündung Adolf Leopold Matthies, einer unserer liebenswürdigsten und tüchtigsten Musikkritiker. Er stand erst im 53. Lebensjahre. In Amerika von deutschen Eltern geboren, erhielt der früh Verwaiste seine allgemeine Bildung auf den Frankischen Stiftungen in Halle und seine musikalische auf dem Konservatorium in Leipzig. Dort war er auch Schüler Carl Reineckes. Seine letzte Berliner Stellung bekleidete er an der Germania, wo man für ihn, obwohl er nicht katholisch war, die wärmsten Sympathien hatte. B. Sch.

— Professor Friedrich Gernsheim hat der Musikabteilung der Königl. Bibliothek eine Anzahl eigenhändiger Handschriften seiner Werke geschenkt.

— Robert Hutt, der lyrische Tenor der Frankfurter Oper, wurde vom Herbst 1917 ab dem Berliner Kgl. Opernhause verpflichtet.

— Wie schon mitgeteilt, fällt das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in diesem Jahre aus. Die satzungsgemäß alljährlich einzuberufende ordentliche Hauptversammlung des Vereins tritt infolgedessen in diesem Jahre unabhängig von einer festlichen musikalischen Veranstaltung zusammen, und zwar am 22. März nachmittags 3 Uhr im Saal B des Architektenhauses (Wilhelmstraße 92/93). Auf der Tagesordnung steht unter anderem eine Beratung über die „Musikerkammer". Am 21. März vormittags 10 Uhr findet in den Geschäftsräumen der Genossenschaft die Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer statt.

Brooklyn. Ungeachtet des Krieges soll vom 29. Mai bis 2. Juni in Brooklyn ein Deutsches Nationalsängerfest stattfinden. Für die mit einem Preise des Deutschen Kaisers bedachten Vereine ist als Preischor Heubergers „Tiroler Nachtwache 1810" vorgesehen.

Dresden. Die Komponistin Anna Kruse, die viele schlichte Kinderliedchen und einige Werke größerer Gattung, wie ein vor zwei Jahren aufgeführtes Weihnachtsoratorium, geschrieben hat, ist vorige Woche hier im 71. Lebensjahre gestorben. Anna Kruse (die Schwester des Bildhauers Max Kruse) stammte aus Stettin. Ihre Schwerhörigkeit war zuletzt in völlige Taubheit übergegangen.

Leipzig. Der weit über Deutschlands Grenzen bekannte und geschätzte Pianist Prof. Télémaque Lambrino, der in diesem Winterhalbjahr seine reife Kunst hilfsbereit in den Dienst der Wohltätigkeit (Rotes Kreuz, Kriegsnotspende, Verein der Musiklehrer und Musiklehrerinnen usw.) gestellt hat, befindet sich gegenwärtig auf einer Konzertreise in Holland. Der Künstler hat kürzlich unter Leitung von Kapellmeister Mengelberg, dem Dirigenten der Frankfurter Museumskonzerte, in Amsterdam gespielt und dort, ebenso wie im Haag, Triumphe gefeiert. In Amsterdam hat er sich vor wenigen Tagen mit der auch dem Leipziger Konzertpublikum bekannten Pianistin Elaine Feez vermählt.

Kiel. Im Februarkonzert des Kieler Chorvereins brachte Kapellmeister Neubeck Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit" erfolgreich zur Erstaufführung.

Wien. Kaiserlicher Rat Albert Gutmann, der bekannte frühere Konzertagent, ist in Wien gestorben. Gutmann hat sich um das Musikleben der österreichischen Hauptstadt mannigfach verdient gemacht.

— Der Stadtrat beschloß die Gründung eines Brahms-Museums und zu diesem Zwecke die möglichst getreue Wiederherstellung der alten Brahms-Wohnung. Drei im Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseum zur Verfügung gestellte Räume sollen so ausgestattet werden, daß sie ein Abbild der ehemaligen Wohnung von Brahms darstellen, in der alle jetzt im Besitz der Brahms-Gesellschaft befindliche Erinnerungsgegenstände, Handschriften usw. aufgelegt werden sollen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 12

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 25. März 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Rudolph Freiherr Procházka

Kritisch-biographische Skizze

Von **Edwin Janetschek** (Prag)

Die aus innerster Seele und Empfindung schaffenden Musiker, die nicht nur formgewandten, sondern auch melodienreichen Tonsetzer werden immer seltener; da gilt es doppelt, sie hochzuhalten und zu schätzen, sie zu fördern wie und wo immer nur möglich und sich an ihrer reinen, klaren und edlen Kunst zu freuen. Der Prager Rudolph Freiherr Procházka ist nun einer dieser wenigen, denen ein gütiges Geschick ein melodienreiches Herz in die Brust legte; aber er ist nicht allein Melodiker im schönsten und edelsten Sinne des Wortes, er ist auch ein feinsinniger Harmoniker von ausgesprochen persönlicher Note und in allen seinen Schöpfungen von einer wunderbar wohltuenden ästhetischen Schönheit und Echtheit des Ausdruckes. Hat doch kein Geringerer als Robert Franz dies zuerst deutlich festgestellt, als er sich bei dem jungen Procházka für die Widmung des Liederheftes opus 1 (7 Lieder) bedankte. „Nur wiederholen kann ich es," schrieb er ihm, „daß man in Ihren Kompositionen einem Ausdrucke begegnet, der im Wesen der Töne selbst begründet liegt."



Procházka ist der Lyriker par excellence; seine bedeutendsten Tonschöpfungen sind die von echt Schumannscher Poesie und Mendelssohnscher Anmut der Form erfüllten Lieder und die Werke verwandten lyrischen Gehaltes und Inhaltes. Unter seinen Liedern, von denen bereits ein ganzer großer duftender Strauß vorhanden ist, sind einzelne wirklich von klassischer Schönheit in Form und musikalischem Inhalt. Lieder wie „Stumme Liebe", das zu den besten musikalischen Eingebungen Procházkas überhaupt gehört, „Bitte" nach den bekannten Worten Lenaus, „Sonnenuntergang", das Stormsche „Nun sei mir heimlich zart und lieb", „Sag', was du meinst", der überselige „Liebestraum", die weihevolle und lenzesfrohe „Frühlingsfeier", die „Wilde Rose", die von überquellender E dur-Liebeslyrik erfüllte Ode „Werbung" oder die beiden entzückenden, auf den neckischen Grundton gestimmten Lieder „Guter Rat" und „Zwischen Ja und Nein" werden wohl gesungen werden, solange es Sänger und Menschen gibt, die mit dem Herzen singen und hören, denen Melodie und edle Harmonie noch etwas gilt. Procházkas Lieder zeichnen sich aber nicht nur durch solche musikalische Tugenden aus, sondern sie besitzen auch den Vorzug vor vielen anderen, dankbar zu sein, dankbar sowohl für den Sänger als auch von unmittelbarer Wirkung und darum ebenso dankbar für den Hörer. Über 50 einzelne Lieder sind Procházkas Muse bisher entsprossen; opus 1 „7 Lieder und Gesänge", Robert Franz gewidmet (Verlag Feuchtinger, Stuttgart), opus 3 ein Konzertlied „Am Strom", opus 4 „Neugriechische Lieder", opus 10 „8 Lieder und Gesänge" (Litolffs Verlag), opus 11 „7 Lieder und Gesänge" und opus 12 Ode „Werbung" (beide im Litolffschen Verlage), opus 22 „Aus alten und neuen Tagen. — 10 Lieder und Gesänge" (Verlag Litolff) und opus 25 „Aus Tiefen und Dämmerungen. — 6 Lieder und Gesänge" (Universal-Edition, Wien). In den späteren Liedern vertritt Procházka eine eigenartige, in mysteriös-religiöse Noten getauchte, musikalische Symbolik offenbarende Stilrichtung — so in den Liedern „Liederseelen", „Einer Toten" nach dem Gedichte Storms, „Andacht" und „Schwanengesang" —, die in dem Mysterium „Christus", dessen textlicher Verfasser Procházka gleichfalls ist, am abgeklärtesten und deutlichsten zum Ausdruck kommt. Bisher liegen von diesem Mysterium oder „geistlichen Melodrama nach den Worten der Bibel" leider nur Bruchstücke für Gesangsolo, Gesang mit Violine, Cello und Orgelbegleitung, Gesang und Chor usw. vor; aber selbst diese Bruchteile des Werkes lassen ganz Besonderes von ihm erwarten und bestätigen es, daß es Procházka gelungen scheint, einen neuen, eigenartigen,

durch eine besondere religiöse Stimmung gekennzeichneten Oratorienstil geschaffen zu haben.

Um auf dem Gebiete der Vokalkomposition zu bleiben, seien zunächst Procházkas Chorwerken einige Worte gewidmet. Die Chorkompositionen Procházkas besitzen zufolge ihres lyrischen, melodischen Wesens den Vorzug guter, leichter Sangbarkeit und klarer, durchsichtiger Stimmführung. Es erschienen bisher unter anderen für gemischten Chor a cappella (opus 5) im Verlage von C. Klinner (Leipzig) ein stimmungsvolles „Nachtlied" und die Bearbeitung eines schön empfundenen russischen Volksliedes „Als mich die Biene gestochen", letzterer Chor übrigens auch für Männerchor herausgegeben. Als opus 6 sodann eine „Hymne der Arbeit" für a cappella-Männerchor und als opus 8 ein stark an das Schumannsche „Ritornell"-Thema erinnerndes, stimmungsreiches Männerchorlied „Gruß an die Nacht" sowie die oben bereits erwähnte Männerchorbearbeitung des „Russischen Liedes". Neueren Datums sind die als opus 21 bei D. Rahter in Leipzig erschienenen, dem Andenken der verstorbenen Mutter des Komponisten gewidmeten 3 Frauen-Terzette „Trauer und Trost". Das erste größere Chorwerk Procházkas erschien als opus 13 bei Praeger & Meyer, Bremen, jetzt im Verlage von Carl Rühle, Leipzig) „Die Palmen", für Männerchor, Sopransolo und großes Orchester, ein Werk voll leuchtender Farben des Chor- und Orchesterklanges sowie von echter, jubelnder Feststimmung, das bereits zahlreiche Aufführungen in Deutschland und Österreich erlebt hat und zu dem der fachkundige, ehemalige Reichenberger Musikschriftsteller Moißl eine treffliche Würdigung in Form eines thematischen Leitfadens (Verlag Praeger & Meyer) geschrieben hat. Das zweite größere Chorwerk Procházkas nennt sich „Seerosen", opus 19, Kantate für Männerchor, Baritonsolo, Streichorchester und Harfe (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig), eine Schöpfung, die in der stilvollen Einheitlichkeit des geheimnisvoll-mystischen Grundtones Procházkas neuerer Richtung angehört. Besonders erfolgreiche Aufführungen der „Seerosen" dirigierte Friedrich Brandes in mehreren Städten.

Procházkas bisher größte Schöpfung ist das Tonmärchen „Das Glück" (Dichtung von Theodor Kirchner), eine wahre Perle der lyrischen Opernliteratur, erfüllt von weicher Poesie, warmer Innigkeit und Gemütstiefe des Ausdruckes. Die Uraufführung fand 1898 in Wien statt; Prag unter dem damaligen Theaterdirektor Angelo Neumann folgte bald nach, ebenso Reichenberg und andere Städte Österreichs; zum ersten Male in Deutschland ging das Werk am herzoglichen Hoftheater zu Altenburg in Szene. Neben zahlreichen anderen Bühnen des Deutschen Reiches waren es hauptsächlich die Opernbühnen Dresdens, Düsseldorfs und in jüngster Zeit Frankfurts a. M., die sich des Werkes in liebevoller Weise annahmen und es erfolgreich zur Aufführung brachten. (Der Klavierauszug ist im Schlesingerschen Verlage in Berlin erschienen.)

An größeren Werken Procházkas liegen bisher noch im Drucke bezw. Manuskripte vor: Die „Harfner Variationen" opus 16 für Streich- oder großes Orchester über ein ungedrucktes Thema Mozarts (Joh. Hoffmanns Wwe., Prag), ein Quartett „in memoriam" und zwei „Sinfonische Lieder" („Eine Mitternachtsstunde" und „Die Götter Griechenlands" nach Schillers Gedicht) für großes Orchester (Universal-Edition, Wien), letztere besonders dadurch von Wichtigkeit für die Musikliteratur, weil sie eine neue Gattung, „Das Lied ohne Worte für Orchester" bedeuten. Auch eine Sinfonie, „Beethoven" betitelt, aus der früheren Schaffenszeit Procházkas bleibe nicht unerwähnt, die erst in jüngster Zeit vom Prager Musikkonservatorium zur erfolgreichen Aufführung gelangte, und ein griechisches Tonschauspiel „Orestes" nach Äschylos.

Auch auf dem Gebiete der Klavier- und Violinkomposition hat sich Procházka mit ausgesprochenem Erfolge betätigt; ist doch die Violine sein erklärtes Lieblingsinstrument, das er selbst trefflich meistert. Es erschienen bisher: opus 2, „Skizzen" für Klavier zweihändig (Verlag Ricordi, Mailand); opus 7, „Konzertstück" in Ddur für Klavier zweihändig, Anton Rubinstein gewidmet (Litolffs Verlag); eine „Romanze" für Pianoforte zweihändig (Verlag Litolff), übrigens auch für Violine und Klavier bearbeitet; opus 14, „Visionen" für Klavier zweihändig (Verlag von Praeger & Meyer, Bremen); eine Walzerfantasie „Es war", opus 20, für Klavier zweihändig, Alfred Grünfeld gewidmet (Litolffs Verlag), 2 Stücke für Violine und Orchester und 3 Charakterstücke für Violine und Klavier (Hoffmanns Wwe., Prag).

Mindestens gleichwertig dem tondichterischen Schaffen Procházkas ist sein Wirken als Musikgelehrter, Forscher und Schriftsteller. Gleich das erste musikliterarische Werk „Mozart in Prag" (bereits in dritter Auflage bei Dr. Erben in Saaz i. B. 1914 erschienen) zeigte Procházkas gründliches und gediegenes Wissen und seine eminenten Fähigkeiten als Forscher und Sammler musikwissenschaftlicher Schätze (die erste Auflage erschien in Prag 1891). Seinen bedeutenden Namen aber auf musikschriftstellerischem Gebiete erwarb sich Procházka durch seine tiefgründigen Biographien Robert Franz' (Reclams Universalbibliothek) und Johann Strauß' (Berlin 1899, Schlesingersche Verlagsanstalt, Bd. X der Sammlung „Berühmte Musiker"). Als Strauß-Biograph insonderheit darf Procházka das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, endgültig und unzweifelhaft festgestellt und nachgewiesen zu haben, daß der Meister entgegen dem bis dahin genährten Glauben seiner Unvertrautheit mit dem Orchestersatze seine Werke tatsächlich instrumentiert hat. Ein bedeutendes musikgeschichtliches Verdienst erwarb sich Procházka auch durch die zeitgemäße Bearbeitung des Kotheschen „Abrisses der Musikgeschichte" (8. Auflage 1909, Verlag Leuckart, Leipzig). An größeren musikliterarischen Arbeiten Procházkas sind noch zu nennen eine Sammlung musikalischer Aufsätze „Musikalische Streiflichter" (C. F. Schmidts Verlag, Heilbronn) und das über Altprager Musikkritik Aufschluß gebende Büchlein „Das romantische Musik-Prag", Charakterbilder (Verlag von Dr. H. Erben in Saaz i. B. 1914). Auch als feinsinniger und gemütvoller Poet hat sich Procházka durch zwei Gedichtesammlungen einen Namen gemacht.

Procházka, der aus alter böhmischer Adelsfamilie stammt, ist am 23. Februar 1864 in Prag geboren und wirkt gegenwärtig als Landesmusikreferent bei der K. K. Statthalterei in Böhmen, eine Stellung, welche auf seine Anregung erst neu geschaffen wurde und die Erfüllung eines lange gehegten Sehnsuchtswunsches des Tondichters bedeutet, dem auf diese Weise die schönste und beste Gelegenheit geboten ist, sein reiches musikalisches Wissen und seine außerordentlichen musikorganisatorischen Fähigkeiten im Interesse des Allgemeinwohles der Musiker und der musikalischen Künste zu wirksamster Geltung zu bringen; außerdem versieht Procházka noch das ehrenvolle Amt eines Vizepräsidenten der K. K. Musikstaats-

prüfungskommission für Böhmen und des K. K. Sachverständigenkollegiums für den Bereich der Tonkunst in Prag, wie als Regierungsvertreter im Arbeitsausschusse für das deutsche Volkslied in Böhmen und im Verein zur Förderung der Tonkunst in Böhmen bezw. beim Konservatorium für Musik in Prag.

Procházkas Lehrer waren im Violinspiele der Prager Violinpädagoge Wittich, in der Komposition Grünberger und der berühmte tschechische Tondichter Fibich.

Der Rückblick auf Procházkas bisherige Tätigkeit zeigt jedenfalls eine ungewöhnliche Summe künstlerischer Arbeit und eine außerordentliche Fülle des musikalischen Schaffens dieses Tonmeisters, ein Schaffen und eine künstlerische Tätigkeit, die um so höher anzuerkennen und zu würdigen sind, als sie immer mit dem Herzen und aus innerster Überzeugung erfolgten. Möchte es darum diesem Meister der Töne vergönnt sein, die Musikwelt mit noch recht vielen Gaben seiner Muse zu erfreuen.

Zur Feier seines fünfzigsten Geburtstages veranstaltete die große Gemeinde seiner Prager Verehrer ein Festkonzert im „Mozarteum", und das hiesige deutsche Landestheater brachte eine treffliche Aufführung seiner Märchenoper „Das Glück"; auch die „Böhmische Philharmonie" gedachte des Meisters in einem ihrer Sonntagskonzerte durch Wiedergabe des Vorspiels zur genannten Oper.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Wie einseitig man hier jetzt mit Beethoven und Brahms genährt wird, habe ich schon öfter in meinen Briefen betont, und man wird sich bezüglich Beethovens bereits davon überzeugt haben. Hinsichtlich Brahms' füge ich nun eine Statistik meiner laufenden Referatsperiode hinzu: erste Sinfonie am 18 und 22. März, dritte Sinfonie am 8. (E. Ochs), 9. (Hildebrand) und 14. März, vierte Sinfonie am 24. März, Haydnvariationen für Orchester zweimal (Fiedler und R. Strauß) am 22 März, Akademische Ouvertüre am 18. März, erstes Klavierkonzert am gleichen Tage, Gdur-Sextett am 11. u. 18. März, Bdur-Sextett am 12. März, Gdur-Streichquintett am 11. März. Amoll-Streichquartett am 11. März, dazu Chorsachen und ungezählte Lieder und Klavierstücke. Diese Angaben betreffen aber nur die Aufführungen, die ich selber abgesessen habe; ferner bezeichnen sie keinen außergewöhnlichen, sondern nur einen Stand, wie er den ganzen Winter über beobachtet wurde. Der der Aufführungen Beethovenscher Werke stellt ihn aber gleichwohl noch in Schatten. Da stand diesesmal das Konzert an der Spitze, das das Blüthnerorchester für seine Pensionskasse unter Leitung S. v. Hauseggers gab. Pastorale und Cmoll-Sinfonie bildeten das Programm. Leider war an seiner Ausführung alles Hauseggersch und nichts Beethovensch. Namentlich die Pastorale hatte darunter zu leiden. So sieht man die Natur nicht bei Ankunft auf dem Lande an, sondern eher, wenn man sie heimkehrend nach langer, schwerer Wirtshaussitzung genießt. Fortwährende Tempowechsel, eigenwillige Phrasierungen, dicke Unterstreichungen, schreiende Akzente, brüllende Füllstimmen und anderes Schlimme mehr verwandelten das behagliche Stimmungsbild in eine Karikatur. Wie gelungen und schön vermochte dagegen gerade vor Jahresfrist Nikisch das Werk nachzuschaffen! Hauseggers Beethoven befriedigte dagegen selbst den instinktsichern Laien nicht. Ein alter berühmter Landschaftsmaler, der mit mir im Konzerte war, fragte mich, ob mir das nicht alles zu „unruhig" gewesen wäre, ob da nicht die „klassische Linie" gefehlt hätte. Die klassische Linie! Wer fühlt sie noch? Jedenfalls nicht der neumodische Überdirigent. Tags zuvor hatte Werner Wolff, der Sohn des berühmten Konzertdirektors, an der Spitze des Orchesters gestanden und zunächst die Fdur-Sinfonie von Brahms gut herausgebracht. Auch Wagners Holländerouvertüre, wo man endlich wieder einmal die Erlösungsmelodie im ursprünglichen, schlanken Tempo zu hören kriegte, und Straußens Don Juan hinterließen den besten Eindruck. Vor der Ouvertüre sang Frau Wedekind-Klebe gleich zwei Arien hintereinander. In der der Pamina (Ach ich fühl's) traten alle Schwächen ihrer flackernden Sopranstimme zutage, in der großen der Agathe aber mehr deren Vorzüge. Der Glanz liegt in den hohen Tönen. Leider wurde gleich die Eingangsstelle „Wie nahte mir der Schlummer" falsch gesungen, indem das Wort Schlummer mit zweimal a anstatt mit h und a vertont war. Appoggiatura! Wozu ist der Kapellmeister da? Der Instrumentalsolist des Abends, Richard Singer, spielte Liszts Adur-Konzert. Daß die Aufführung im Schlußteile (Allegro animato) und dort besonders in der Stretta versagte, lag nicht an seiner wohl zuverlässigen Kunst. An den Tagen dieser beiden Sinfoniekonzerte führte S. Ochs in der Philharmonie zweimal die Hohe Messe von S. Bach auf. Ich war mittags dort und fand alles im gewohnten Geleise. Das schwierige Werk ist hier ja eine regelmäßige Erscheinung.

In der Kammermusik schloß das Klinglersche Streichquartett seine Reihe ab. Der letzte Abend war Brahms gewidmet: Gdur-Sextett, Amoll-Quartett, Gdur-Quintett. Er gehörte zu den schönsten der Saison. Die Leistungen waren denen der besten Quartette der Welt ebenbürtig. Tags darauf gab Hjalmar von Dameck seine zweite Kammermusik. Schon als Knabe war er eine Zierde des Leipziger Konservatoriums und Zugehöriger der Sieben Raben. Von allen Größen der damaligen Zeit, Reinecke und Rust eingeschlossen, lernte er und hat das erhaltene künstlerische Erbteil treu gepflegt. Das zeigte auch wieder sein letztes Programm. Es enthielt zunächst eine 1611 geschriebene Suite von Paul Peurl, deren Neudruck bei Augener zu finden ist. Das kurze, einsätzige, aber in mehrere Tanzformen gegliederte Stück ist für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell und Kontrabaß gesetzt und enthält ein Grundmotiv f—g—a, das alle Melodien beherrscht und über achtzigmal wiederkehrt. Seine leichte, flüssige Tonsprache fand auch beim Laienpublikum Anklang. Dann folgten das Bdur-Sextett von Brahms und das Septett von Beethoven. Hier bewunderte man besonders wieder Oscar Schuberts Klarinettenblasen, obwohl auch Horn und Fagott in Robert Repkys und Arnold Frühaufs Händen gut aufgehoben waren. Sonst fand man den alten Stamm gediegener und trotz anstrengendster Berufsarbeit gern noch extra musizierender Kollegen vor, der sich immer mit Dameck zu löblichstem Tun vereinigt: Albert Nagel (Violine), Benno Schuch und E. Urack (Viola), Eugen und Julius Sandow (Violoncell), Gustav Krüger (Kontrabaß). Mögen sie sich nächste Saison alle wieder gesund im Konzertsale zusammenfinden — ein Wunsch, der beim Wüten der Kriegsfurie nicht als Reporterphrase erscheint. Eine dritte Kammermusik wurde vom Lessingmuseum gegeben. Hier kam Hugo Kaun zu Worte. Sein Klaviertrio in Cmoll (Op. 58), Lieder und das gedankenschwere, einsätzige Streichquartett in Dmoll (Op. 41) bildeten das Programm, das gegenüber dem ewigen Berliner Einerlei, dem ich für meine Person selbst ein „Leipziger Allerlei" vorzöge, so vorteilhaft abstach. Auch die beiden noch ausstehenden Abende des Lessingmuseums sind nicht nach der Allerweltsschablone geplant: am einen wird Beethovens Flötentrioserenade und Philipp Scharwenkas Trio für Klavier, Violine und Viola Op. 121 in Uraufführung (Manuskript) verheißen, am andern Boccherinis Streichquintett in Edur (Op. 13) und Schuberts in Cdur (Op. 163). All diese Aufführungen stützt das Streichquartett von Gertrud Steiner-Rothstein, Helene Croner, Max Henning und Fritz Becker als Grundsäule. Zwischen den beiden Kammermusikwerken werden dann Lieder gesungen. Der Eintrittspreis beträgt nur 50 Pf.

Ebenfalls schon des besonderen Programmes wegen möchte ich unter den spezifischen Solistenkonzerten das von Otto Wetzel — es gibt mehrere des Namens! — und Berta Manz zuerst

nennen. Otto Wetzel, der Pianist, spielte abgeschliffen, gediegen und wohldurchdacht eine „Suite nach altem Stil" von Dohnanyi, in der aber nur der Namen, nicht der Inhalt der verwendeten Tanzformen „alten Stiles" ist, dann eine Sonate Op. 15 von Camillo Horn, ein tüchtiges, wohlformiertes und gutklingendes Werk, und zuletzt die Sonate Op. 21 von Paderewski. Dazwischen sang Frl. Manz außer Liedern von Brahms welche von M. Reger, R. Kahn, Leo Kempner und Erdmannsdörfer-Fichtner. Gemeinsam gaben Teresa Carrenjo und Lilli Lehmann ein Konzert. Hier wurde den Hörern der Gegensatz von Sein und Gewesensein ad oculos demonstriert, denn im Liedergesange ist die alte 68jährige Frau Lehmann einfach furchtbar. „Da wendet sich der Gast mit Grausen" — — — überläßt des Feld denen, die auch in Spreebabel nicht alle werden. Von Frau Carrenjos Gaben aber sollen die Sinfonischen Etuden von Schumann die großartigste gewesen sein. Das wäre ja denn nach dem Grundsatze „Das Beste zuerst" gewesen. Die stark überschätzte Pianistin Frieda Kwast-Hodapp modelte ihn in ein „Das Neueste zuerst" um, indem sie ihr Konzert mit einer Uraufführung von M. Regers Variationen und Fuge über ein Thema von G. Ph. Telemann (Op. 134) begann. Der Komponist hat hier relativ einfach, quasi Mozartsch, aber nichtsdestoweniger lang und inhaltsleer geschrieben. „Legt's zu dem Übrigen." Kaum war diese Plage vorüber, da sollte man sämtliche 24 Präludien Chopins über sich ergehen lassen. Wenn Chopin geahnt hätte, daß diese feinen kleinen Gebilde, die er so ganz für die Intimität seines Salons gab, dereinst einmal so mißbraucht und überhaupt in Riesensäle verschleppt werden würden, er hätte sie wohl für sich behalten. Auch Max Pauer beliebte in seinem ersten Konzerte Schumanns so häusliche Kinderszenen im öffentlichen Saale auszustellen. Vor vierzig Jahren dachte und handelte man da „stilvoller". Ich vergesse die halb mitleidige, halb verächtliche Miene meines alten Lehrers nie, mit der er mir, als ich als Siebzehnjähriger Ähnliches mit den Kinderszenen vorhatte, sagte: „Du bist noch ganz unreif fürs Konzert, sonst würdest du mindestens wissen, was dort hingehört und was nicht". Daß man ordentlich spielen konnte, war damals nur Vorbedingung zu etwas Höherem, was für die Dutzendkonzertisten von heute überhaupt nicht existiert. Nun, daß ein Max Pauer nicht zu denen gehört, wovon zwölf aufs Dutzend gehen, brauche ich nicht erst zu versichern. Seine Leistungen werden dem, der selber gründlich Klavier gespielt hat, stets interessant sein. Das Programm begann mit Bach und endete in Wilhelm Bergers schönen Variationen mit Schlußfuge über ein Originalthema (Op. 91). Von Beethoven war eine der selteneren ersten Sonaten darauf. Leider konnte ich nur dem Schlusse dieses Pauerschen ersten Abends beiwohnen, werde aber den zweiten ganz absitzen.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Vortreffliche Aufführungen allbekannter Meisterwerke — Mozarts (großer) Gmoll-Sinfonie (von 1788) und der sogen. „Italienischen" von Mendelssohn in A dur, dazwischen Brahms' Violinkonzert — fanden im siebenten Abonnementskonzert des Wiener Tonkünstler-Orchesters wieder das dankbarste Publikum, und der heißblütige, unermüdliche Nedbal ging wie immer gleichsam „mit Leib und Seele" in der Sache auf. Das Solo in Brahms' Violinkonzert spielte Herr Jaroslau Kocian (einer der vielen Wunderknaben, die später zu berühmten Virtuosen gereift) mit glänzender Technik, aber vielleicht etwas zu „slavisch"; die echt deutsche Innigkeit fehlte mir. Ein bißchen befremdete auch unseres geistreichen Kollegen R. Specht Ausdeutung von Mozarts Gmoll-Sinfonie (im „Programmbüchlein") als eins „in seliger Heiterkeit (!) hinschwebenden Werkes", in dessen Finale sich schon durch das „lustig herantanzende Hauptthema" und noch mehr durch seine „bewegte Steigerung" eine „hinreißende Laune voll Schalkhaftigkeit und Humor" ausspreche. Der überschwengliche, aber früher oft als „Autorität" angerufene Mozart-Monomane A. Ulibischeff fand dagegen in eben diesem Finale (das er den Abschluß einer „leidenschaftlichen, unglücklichen Liebesgeschichte in vier Hauptphasen" nennt) „den höchsten Grad des Leids, eine mit Wut gemischte Verzweiflung" ausgedrückt. Wer hat nun recht? Ich glaube, die Wahrheit dürfte wie so oft in der Mitte liegen, insoferne absolute Instrumentalmusik überhaupt ausdeutbar ist. Persönlich, rein subjektiv, hörte ich aus diesem wundervollen Finale immer einen gewissen unbeugsamen Trotz, ein Stürmen und Grollen heraus, nur zeitweise durch das mild zusprechende Gesangsthema beschwichtigt und zuletzt kraftvoll-energisch — aber keineswegs „heiter" — ausklingend: Die Molltonart behauptet sich ja bis zum Schluß.

Am 8. März beschloß Rosé den Zyklus seiner sechs Kammermusikabende (welche meist je einem Komponisten allein gewidmet waren, so Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms) mit einem gemischten Programm, das anno Hanslick, also etwa vor 20 Jahren, einfach unmöglich gewesen wäre. Der damals — leider — tonangebende Kritiker hätte es Rosé nimmer gestattet, auf das Bdur-Sextett von Brahms die „Italienische Serenade" von Hugo Wolf und dann gar noch Bruckners Fdur-Quintett folgen zu lassen. Nun, jetzt vertrugen sich die drei köstlichen Werke so ganz verschiedener Richtung gar prächtig, ja gerade durch ihre tief individuellen, charakteristischen Stimmungskontraste hoben sie sich um so wirkungsvoller voneinander ab. Und man kann nicht anders sagen: Rosé und Genossen — im Sextett durch die Herren Jellinek (2. Bratsche) und Klein (Violoncell) verstärkt, von denen der erstere dann auch im Quintett mitwirkte — brachten alles hinreißend-kongenial, so daß der Totaleindruck sich zu einem der edelst genußvollsten der ganzen Saison gestaltete. Sollten wir Höhepunkte der sorgfältigst einstudierten Darstellung nennen, so wären als solche im ganzen die Herausarbeitung aller subtilen Feinheiten der liebenswürdigen Wolfschen Serenade (die vielleicht niemals zuvor so verstanden worden und zündete als diesmal), bei Brahms die prachtvoll-plastische Gestaltung der meisterhaften Variationen, bei Bruckner endlich das wunderbare Heraussingen des verklärten, weltentrückten Adagios zu nennen, welch letzteres man doch übereinstimmend als die Krone des Abends erklärte. Ob es gerade notwendig war, nach dieser Sphärenmusik auch das ursprüngliche (von Bruckner später zurückgezogene) zweite Scherzo des Quintetts zu bringen, bleibe dahingestellt. Technisch, weil zu Vergleichen anregend, war die Sache ganz interessant, rein künstlerisch schien mir aber das herrliche Quintett gerade um diesen Satz zu lang. Trotzdem wollte auch nach dem früher am meisten angefeindeten humoristisch gemütvollen Finale — mit seinem überraschenden Stimmungswechsel — der Beifall gar nicht enden.

Das sechste philharmonische Konzert (14. März) brachte nur zwei Sinfonien: die vierte in G (mit dem Sopransolo am Schlusse) von G. Mahler und die bekannte in Es mit dem Paukenwirbel zu Anfang von J. Haydn. Nach F. Weingartners mehr konservativer Denkungsart ließ sich vermuten, er habe mit der etwas seltsamen Zusammenstellung einmal wieder dem Publikum recht zu Gemüte führen wollen, was gemachte, was wirkliche Naivität sei. Dann hätten aber die natürlichen, offenliegenden Schönheiten Haydns ebenso ausdrucksvoll wiedergegeben werden müssen als die gewagten geistreichen Kaprizen und Bizarrerien Mahlers. Dem war aber nicht so. Vor dem Publikum zog Haydn gegen Mahler diesmal entschieden den kürzeren, und das lag gewiß nur an der weniger überzeugenden Aufführung seiner Esdur-Sinfonie. Sie wurde eben nur glatt herabgespielt, während man sich eine feiner nuanzierte Wiedergabe der Mahlerschen Sinfonie gar nicht denken konnte. An den stürmischen Beifallsbezeugungen der Mahler-Gemeinde nahm auch verdientermaßen die vortreffliche Sängerin des Sopransolos im Finale, Frau L. Weingartner-

Marcel teil, jenes kurios-deklamatorischen Sopransolos, das sehr post festum erklärt, was man sich unter all den wunderlichen Kakophonien und Gedankensprüngen der früheren Sätze dieser im „sinnlichen Schlaraffenlande" spielenden Sinfonie eigentlich vorzustellen habe. Ein Humor, der nicht nach jedermanns Geschmack ist.

Wie man sich Tondichtungen der verschiedensten Art mit gleicher Sorgfalt, gleicher Hingebung annehmen könne, dafür bot Ferdinand Löwe am letzten Sinfonieabend des Konzertvereins (10. März) wieder leuchtende Muster. Der Beethoven-Zyklus wurde da mit des Meisters „Siebenter" fortgesetzt, als „Krone des Abends" natürlich den Schluß bildend. Ihr ließ Löwe Brahms' „Zweite" und dieser wieder zur Eröffnung des Konzertes Rich. Strauß' „Tod und Verklärung" vorausgehen. Man konnte höchstens dagegen einwenden, daß sich Strauß' ergreifende Tondichtung (bei welcher er es vielleicht von allen seinen Orchesterwerken am ernstesten genommen) mehr zum Epilog als zum Prolog eines Konzertes eignete. Ich sprach verschiedene Konzertbesucher, die sich nach Strauß' „Verklärungsklängen", noch ganz erfüllt von diesen, nicht sofort in die blühende Tonwelt des ersten Satzes der Brahmsschen D dur-Sinfonie hineinfinden konnten. Daher denn das herrliche Stück lange nicht die begeisterte Aufnahme fand wie bei mancher früheren Aufführung in Wien. Den Hauptapplaus schien sich diesmal das Publikum für Beethoven und seine „Siebente" aufgespart zu haben. Das wunderbare Andante machte sogar noch mehr Wirkung als im vorletzten philharmonischen Konzert, weil eben Löwe die himmlischen Melodien noch inniger heraussingen ließ, als dort Weingartner.

Im kleinen Musikvereinssaal fand am 11. März ein Kompositionsabend Kamillo Horn und am 13. ein Liederabend Hugo Wolf statt: beide mit dem gewünschten Erfolg. Kamillo Horn, einer unserer liebenswürdigsten, gemütvollsten und vor allem deutsch-national empfindenden Tondichter, versuchte sich zum ersten Male mit einem Werke der edlen Kammermusik. Und zwar mit einem ebenso melodisch ansprechenden als technisch fein durchgearbeiteten Streichquintett (G dur), welches er durch die ungewöhnliche Besetzung (drei Geigen anstatt der sonst üblichen zwei!) von vornherein auf mehr helle Klangfarben und möglichst eindringliches Hervortreten der führenden Oberstimmen anlegte. Und doch spielt demgegenüber das Violoncell zuweilen für die Kantilene eine fast noch wichtigere Rolle. So besonders in dem edlen, gesangvollen Adagio, das freilich seinen Ursprung aus dem erhabenen, verklärten Adagio des Brucknerschen Quintetts (das jüngst wieder Rosé aufführte) durchaus nicht verleugnet. Erscheint hiermit Bruckner (dessen persönlicher Schüler ja Horn gewesen) wie schon früher für seine F moll-Sinfonie nun auch für sein Quintett als Hauptvorbild, so zeigt er sich hier doch auch von andern deutschen Meistern wie Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann leicht beeinflußt; aber immer unter Wahrung seiner poetisch liebenswürdigen Eigenart. Der Grundton des Quintetts ist ein heiterer, jugendfrischer, was in der jetzigen schweren Kriegszeit doppelt wohl tut. Nirgends unfruchtbare Grübelei, überall schaffensfrohes, zugleich die gründlichsten kontrapunktischen Studien verratendes Musizieren. Am reichsten ausgeführt ist der erste Satz, von dessen gesangsvollem, warmblütigem Hauptthema ein mehr launiges, rhythmisches sich besonders glücklich abhebt. Dann ein geistreich-kapriziöses Scherzo, in welchem bei der Reprise des Hauptteiles ein originelles, sich dem vorigen sehr hübsch anschließendes Fugato überrascht. Endlich nach dem schon erwähnten, besonders warm empfundenen Adagio ein Finale, das seiner Vortragsbezeichnung „frisch bewegt" durchaus entspricht und zu dem wirkungsvoll gesteigerten, überzeugenden Schlusse führt. Vom Quartett Fitzner unter Mitwirkung eines drittten Geigers (J. Zaiczek) trefflich gespielt, hatte Horns Quintett einen ganzen Erfolg und wurde er danach wiederholt stürmisch gerufen. Teils bereits bekannte, teils neue Lieder, von einem berufenen Sängerpaar (Herrn F. Zoder und der mit einer wahren Primadonnenstimme begabten Frau L. Ulanowsky) famos wiedergegeben und vom Komponisten natürlich ganz nach seinen eigensten Intentionen begleitet, standen weiter auf der reichhaltigen Vortragsordnung.

Schon die Textwahl bezeugte hier zumeist die kerndeutsche Gesinnung des Tondichters, der manches (auf Einzelheiten können wir leider nicht näher eingehen!) wiederholen lassen mußte. Besonders gefiel auch das Andante aus des Komponisten Hornsonate, für Viola übertragen und von dem Bratschisten des Fitznerquartetts Herrn J. Czerny gespielt, während die Konzertpianistin Frl. G. Hinterhofer begleitete.

Zuletzt gab es noch zwei interessante Uraufführungen: „Alte Geschichte", eine Art Kindermärchen, vorwiegend melodramatisch behandelt und in diesem Sinne von einem Frl. Kosani gut gesprochen, während die Singstimme eines Herrn Fälbt und ein besonders wirkungsvolles obligates Harfensolo (gespielt von Frau Noë v. Nordberg) geheimnisvoll aus dem Nebenzimmer zu ertönen hatten. Sodann „Begegnung" (nach Eichendorff), Gesangssolo mit (gleichfalls versteckt) begleitendem Streichquartett und Klavier. Dieses, wie auch bei der „Alten Geschichte" wieder vom Komponisten besorgt, der schließlich wieder immer von neuem gerufen, den ganzen so schön verlaufenen Abend gewiß zu seinen angenehmsten künstlerischen Erlebnissen rechnen dürfte.

Und ganz dasselbe hätte ohne Zweifel der unglückliche, geniale Hugo Wolf empfunden, wenn er den seiner an Ausdruck unerschöpflichen Muse zu Ehren vom Akad. Wagnerverein am 13. März veranstalteten Liederabend noch hätte erleben können. Die von mir an dieser Stelle wiederholt gerühmte, so überaus feinfühlige, treffsichere und musikalische Altistin Frl. Helene Kroeker und der temperamentvolle Hofoperntenor Artur Preuß waren diesmal die vokalen Interpreten, Prof. Ferdinand Foll ihr schlechthin unübertrefflicher Begleiter am Klavier. Erlesene Kabinettstücke aus dem spanischen Liederbuche sowie aus den großen Goethe- und Eichendorff-Zyklen bildeten das schon durch die reiche Abwechslung überaus anziehende Programm. Der Tambour (nach Mörike) bildete einen prächtig-humoristischen Schluß. Herr Preuß, der ihn buchstäblich kongenial interpretierte, mußte ihn sofort wiederholen, was man von ihm auch nach den gleich schneidig gesungenen Eichendorff-Liedern „Lieber alles" (mit dem Anfang „Soldat sein ist gefährlich — Studieren sehr beschwerlich") und „Heimweh" verlangte. Als Sänger stets vortrefflich, traf er doch nicht immer gleich überzeugend den rechten Ton in einzelnen der so hochpoetischen Goethe-Lieder. Mit wahrer Freude und wachsendem Interesse lauschten wir dem in edelstem Wortsinn „hingebenden" Liedersange des Frl. Kroeker. Das so wunderbar stimmungsvolle „Alle gingen, Herz, zur Ruh" aus dem „spanischen Liederbuche" kann man nicht schöner ausklingen lassen, und mit dem ganz eigens gestimmten, halb glühend erotischen, halb burlesken fünften Stück aus der genannten Sammlung (das an die Vortragende die höchsten Anforderungen bezüglich Deklamation und Atemtechnik stellt) schoß Frl. Kroeker geradezu den Vogel ab. Man drängte sie hierauf noch stürmisch zu einer Zugabe. Daß bei allen diesen Vorträgen Prof. Foll am Klavier mit ein Löwenanteil am Erfolge zufiel, versteht sich von selbst.

Rundschau

Oper

Berlin Während in Paris die Opernhäuser geschlossen sind und aus London die Nachricht kommt, daß es in diesem Jahre keine „Season", also auch keine „Große Oper" geben wird, ist in Berlin zu den beiden ständigen Opern, dem Königlichen und dem Deutschen Opernhause, noch ein drittes Unternehmen dieser Art hinzugekommen und — floriert! In dem schicksalreichen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater

hat der als Gesangspädagoge weit bekannte Direktor Friedrich eine Opernspielzeit eröffnet, die hauptsächlich dem heiteren Genre gewidmet sein soll. Er begann mit Millöckers „Gasparone“, brachte aber bald darauf den „Figaro“ heraus. Dann folgte der „Troubadour“ und darauf die „Fledermaus“. An der Stätte, wo einst Johann Strauß und Karl Millöcker Ruhm und Reichtümer ernteten, um die sie die heutigen Operettenkomponisten noch beneiden können, ist durch Direktor Friedrich die, im besten Sinne des Wortes, volkstümliche Operndarstellung eingezogen. Man wendet nicht erst Schätze auf, um frappante und faszinierende Dekorationen zu beschaffen, man posiert nicht auf dem Theaterzettel mit einer Liste erlauchter Namen, wie das frühere, pleitegegangene Operndirektoren in Berlin gemacht haben, sondern eine Truppe junger, vielleicht noch nicht einmal durchweg ganz fertiger Künstler singt und mimt da unter der Leitung des pädagogisch erfahrenen Direktors in herzerfrischender Unbefangenheit und Natürlichkeit. Und erreicht vollkommen den gestellten künstlerischen Zweck. Selbstverständlich kann man nicht den Maßstab einer großen Oper anwenden. Doch erlebt man es, daß ein Vorstadtpublikum zum „Figaro“ geht und sich vor Vergnügen über die komödienhaften Situationen Beaumarchais' lachend schüttelt. Wann lacht unser Publikum im Königl. Opernhause einmal beim „Figaro“ laut auf? In Charlottenburg kommt das schon eher vor; aber in der Chausseestraße deutet das auf ein Publikum hin, das trotz seiner Zugehörigkeit zu den breiten Schichten des Volkes zu wissen scheint, was gute Kunst ist, für die man einige Groschen übrig haben kann und soll. Einige Glanztage hatte das Theater durch das in liebenswürdigster Weise zugesagte Gastspiel von Hermine Bosetti aus München. Die große Künstlerin paßte sich so famos dem Stil der „Figaro“-Aufführung an, daß die ständigen Kräfte durchaus nicht in den Schatten gerieten, den ein illustrer Gast so leicht verbreitet. Auch als Adele in der „Fledermaus“ erfreute die Bosetti das Publikum in dankenswerter Art. Die Vorstellungen sind Abend für Abend gut besucht, so daß es der Direktion höchstwahrscheinlich möglich sein wird, bis zum Ende der Saison durchzuhalten. So etwas ist bei uns „Barbaren“ in der schwersten Kriegszeit möglich!

Im Königlichen Opernhause wurde eine von Richard Strauß geleitete strichlose Aufführung des „Lohengrin“ zum Hauptereignis der Spielzeit. Man weiß ja, wie sehr der Lohengrin gerade an fast allen Bühnen verschlampt ist. Kaum eine vollständige Orchesterprobe, nur flüchtige Chorproben werden abgehalten; eine schematische Regie und Soloproben unlustiger Sänger sind die Regel: denn den Lohengrin, den „kann“ doch jedes Theaterwesen! Nun, die Königl. Oper dürfte einmal wieder dieses „Können“ beseitigt und dafür eine minutiöse Vorbereitung durchgeführt haben. Das Resultat war überwältigend: wie ein funkelnagelneues Werk erstand die Oper vor uns. Neue Dekorationen von sinnreicher Ausgestaltung, besonders des Burghofes im zweiten Akt, ermöglichten Herrn Oberregisseur Dröscher ein erweitertes Betätigungsfeld. Prof. Rüdel hatte die Chöre so einstudiert, wie wenn es zu einer Galaaufführung nach Bayreuth gehen sollte. Und ich weiß wirklich nicht, ob man in Bayreuth jemals eine so herrliche Lohengrinaufführung gesehen und gehört hat. Strauß hatte auch mit dem Orchester energisch gearbeitet, so daß man einmal wieder jede von Wagner vorgeschriebene Nuance in absolut richtiger Tongebung, Stärke, auch hinsichtlich der relativen Stärkegrade, vernehmen konnte. Den zweiten Akt wird wohl niemand vergessen, der bei der ersten Aufführung dieser Neueinstudierung zugegen war. Mir ist jedenfalls niemals eine vollkommenere Opernaufführung vorgekommen.

Auch das Deutsche Opernhaus hat den „Lohengrin“ herausgebracht, und zwar unter der Leitung des Hamburger Kapellmeisters Alfred Szendrei. Das war noch vor der Aufführung im Königl. Opernhause. Selten ist in Charlottenburg eine so mäßige, daneben gegangene Einstudierung gehört worden. Presse und Publikum gingen darüber zur Tagesordnung über. Dagegen darf man dem Deutschen Opernhause eine sehr gute Erstaufführung des „Siegfried“ unter Kapellmeister Mörike nachrühmen. Allerdings standen auch bedeutende Gäste zur Verfügung: Plaschke als Wanderer, Eva von der Osten als Brünnhilde und Hensel als Siegfried, zu denen sich als Meistermime Lieban gesellte, der so gut wie nur jemals seine schwierige Rolle sang und spielte. Nun soll noch vor Beendigung der Saison die „Götterdämmerung“ folgen, so daß als Abschluß der Spielzeit der ganze „Nibelungenring“ aufgeführt werden kann.

Um gleich weiter beim Deutschen Opernhause zu bleiben, sei noch erwähnt, daß mit zum hübschesten, was die Bühne bisher geleistet hat, die Inszenierung und Darstellung von Smetanas „Verkaufter Braut“ gehört, die sich hier endlich einmal das Publikum dauernd erobert zu haben scheint. Jedenfalls zieht sie so gut wie nur wenige Opern. Ferner hat dieselbe Bühne in den letzten Tagen wieder einmal Méhuls „Josef“ von dem Regal, auf dem die verstaubten Partituren stehen, heruntergeholt. Direktor Hartmann hat den Dialog von den Rezitativen befreit, ihn in Jamben gefaßt und mit verständiger Hand geglättet. Die Direktoren haben, wenn sie den „Josef“ hervorholen, immer die Moral auf ihrer Seite. Die Musik ist von gediegenster Arbeit und edelster, reinster und wahrhaft aufrichtiger Empfindung. Ihre Qualität steht unbestreitbar fest, und wer ein Ohr für musikalische Feinheiten hat, kommt hier ganz gewiß nicht zu kurz. Das Buch, andererseits, ist von so schönem, warmem menschlichen Empfinden durchströmt, daß man fast die unbühnenmäßige Wirkung beim Durchlesen vergißt und ganz von der schlichten, in endloser Güte alles verzeihenden Kindes- und Bruderliebe erfüllt wird. Aber die Aufführung, so gut sie auch ausfallen mag, beweist doch immer wieder, daß das Werk ins Gebiet des Oratoriums gehört — aber was soll man dort mit dem Dialog anfangen? Nun, freuen wir uns an dem, was die Oper tatsächlich bietet: die schöne Musik und die von erhebenden Empfindungen getragene Dichtung. Für einen Abend, innerhalb einer Reihe von Jahren, kann man schon einmal auf die dramatisch bewegte Szene verzichten, wenn es gilt, ein Werk von zwitterhafter Form, aber sonst hervorragenden Einzelqualitäten vor dem Vergessen zu erretten. Die Aufführung leitete diesmal wieder Kapellmeister Szendrei, der einen weit besseren Eindruck hinterließ als beim Lohengrin. Mit der Besetzung kann man sich im allgemeinen einverstanden erklären, nur Rudolf Laubenthal, der Vertreter des Josef, ist als Sänger und Darsteller noch nicht genügend durchgebildet und stilsicher. Der gegenwärtige Mangel an lyrischen Tenören mag diesen Besetzungsfehler entschuldigen. Daß die Sänger mit der hochpathetischen Sprache des Dialogs nicht fertig werden konnten, muß man wohl als unabwendbares Übel hinnehmen. Sänger haben das, mit verschwindenden Ausnahmen, noch nie gekonnt. Schauspieler und Sänger zugleich zu sein ist fast ein Unding.

Sonst kamen und gingen in den Opernhäusern allerlei Gäste, zu deren Auftreten die Presse nicht erst geladen wurde. Wir werden die neuen Herrschaften erst bei einer Neueinstudierung vorgestellt bekommen. Bis dahin werden wir nicht ungeduldig sein.

H. W. Draber

Braunschweig Allgemeine Freude erregte der Entschluß unseres Herzogs, die kleineren Gehälter, die seit dem 1. Oktober ebenfalls um die Hälfte gekürzt waren, vom neuen Jahre ab voll auszuzahlen: wir befinden uns also wieder auf dem status quo ante bellum. Der Besuch könnte namentlich in der Woche reger sein, die Oper leidet darunter jedoch weniger als das Schauspiel. Der Spielplan sorgte für die nötige Abwechslung, da der Fremdenverkehr fehlt, also im allgemeinen immer dasselbe Publikum befriedigt werden mußte; seit Januar brachte er auch zwei französische Werke („Carmen“, „Maurer und Schlosser“), im übrigen wurde er von deutschen und italienischen bestritten. Infolge vielfacher Erkrankungen wichtiger Künstler bereitete die strenge Durchführung desselben den Vertretern des Intendanten, den Herren Hofkapellmeister Pohlig und Hofrat Franz, viele Schwierigkeiten. Die jugend-

lich dramatische Sängerin Albine Nagel fehlt ununterbrochen seit einem Vierteljahre; sie wurde durch ihre Vorgängerinnen Marg. Elb-Magdeburg und Gertrud Diedel-Laaß so gut es ging vertreten; weitere auswärtige Kräfte brauchten nicht herangezogen zu werden.

Wie schon in Heft 3 ds. Jahrg. erwähnt, erbat und erhielt der Heldentenor Otfried Hagen, ein Kind unserer Stadt, seine Entlassung am Schluß des Theaterjahrs; der erste Bewerber Paul Hochheim-Breslau, ein geborener Braunschweiger, eröffnete die Reihe der Bewerber als Radames („Aïda") mit großem Erfolge, zog seine jetzige Stellung unter günstigeren Bedingungen jedoch vor; Bolz-Stuttgart fehlte als Rienzi die bezwingende Kraft der Persönlichkeit und überzeugende Darstellung; viel mehr Glück hatte Kammersänger Hans Tänzler-Karlsruhe als Lohengrin. Der helle, weiche Tenor entbehrt zwar des metallischen, sieghaften Glanzes, aber die Gesangskunst, verbunden mit gewinnender Bühnenerscheinung und fast idealer Verkörperung des lichtumstrahlten Gralsritters, trug ihm stürmischen Beifall und die hiesige Stelle ein.

Der frühere lyrische Tenor Walter Favre, der von hier nach Königsberg ging und vorigen Herbst am Hoftheater in Wiesbaden eintreten sollte, wurde durch einen glücklichen Zufall als Soldat dem hiesigen Proviantamt überwiesen und vertauschte gern die feldgraue Offiziersuniform nach beendetem Dienst mit historischen Kostümen. Der Kriegsgott Mars geriet mit Apollo seinetwegen nicht in Streit, weil der junge talentvolle Künstler keiner Proben bedurfte, hatte er doch hier seine künstlerische Laufbahn begonnen und einen bedeutenden Höhepunkt erreicht, sich inzwischen, wie er in „Martha" und „Hoffmanns Erzählungen" bekundete, aber noch vervollkommnet.

Großer Beliebtheit erfreuen sich die „Bunten Abende", sie bieten in zwangloser Folge von allem etwas, oft das Beste: Glanznummern der Hofkapelle und Sololieder, Deklamationen zeitgemäßer patriotischer Gedichte, Ballett und als Rahmen gewöhnlich zwei heitere Einakter. Denselben äußeren Erfolg erzielten auch zwei Operetten: „Der Zigeunerbaron" von Strauß und Fr. Lehars neuestes Werk „Endlich allein". Dasselbe verhält sich, wenn man Kleines mit Großem vergleichen darf, wie der „Fliegende Holländer" zu Wagners Jugendwerken, nur Einzelheiten erinnern an „Die lustige Witwe" oder den „Grafen von Luxemburg". Der zweite Akt würde jeder Spieloper zur Ehre gereichen, er besteht aus einem Duett, der Einfluß von „Tristan und Isolde" erstreckt sich also bis auf die Operette. Die glänzende Wiedergabe befriedigte die höchsten Ansprüche, die Herren Hofrat Franz und Kapellmeister Hans Trinius hatten das Werk liebevoll vorbereitet; die Frauenrollen waren bei Else Hartmann und Elly Clerron, zwei Österreicherinnen, die das Ganze auf den richtigen Ton stimmten, vorzüglich aufgehoben; die Herren Koegl, Grahl und Voigt verhalfen mit ihnen dem melodiösen, liebenswürdigen Werke zu außergewöhnlichem Erfolge. Für die nächste Zeit sind in Aussicht genommen: „Die verkaufte Braut", „Die Hugenotten", „Die Jüdin", „Orpheus" von Gluck, die erste große Oper unseres Mitbürgers Hans Sommer: „Loreley", „Figaros Hochzeit", „Jakob und seine Söhne". Ernst Stier

Dresden. Die jüngste bemerkenswerte Unternehmung unserer Hofoper war eine völlige Neuinszenierung von „Tristan und Isolde". Nun bleibt nur noch dem „Fliegenden Holländer" eine jedenfalls kurze Zeit zum Austragen seines alten, ziemlich verschlissenen Gewandes, und bald ist, innerhalb von fünf Jahren, die ganze Reihe der Bühnenwerke Wagners in zeitgemäßer Neuausstattung fertiggestellt. Der „Tristan" war szenisch das Werk von Regisseur D'Arnals und Maschineriedirektor Hasait, der für den im Felde stehenden Maler Altenkirch auch für die künstlerische Ausgestaltung der Bühnenbilder verantwortlich zeichnete. Das neue Schiff von wikingerartigem Schnitt konnte man wohl gelten lassen; man sah es in seiner ganzen Breite gutproportioniert, hatte, wenn der Blick frei war, das Meer im Hintergrunde, und zum Schluß des ersten Aktes war wirklich am Rundhorizont die grüne Küste Cornwalls mit der ragenden Burg aufgetaucht. Man konnte wohl die Illusion haben, auf einem fahrenden Schiffe zu sein, wenn nicht das große Segel zu starr und vor allem die mindestens fünf Meter hohen und noch mehr breiten leichten Vorhänge, die Isolde von ihren Begleitern trennten (Wagner schreibt ein „zeltartiges Gemach" vor), nicht so unschiffsgemäß ausgesehen hätten. Wie würde da eine gute Brise hineingeblasen haben! Daß man im Parkett Isolde und Brangäne nur vom Knie an sah, weil man die Schiffsplanke vor sich hatte, war natürlich auch nicht sonderlich erwünscht. Der zweite Akt widersprach Wagners Vorschriften insofern, als er in keine „helle anmutige Sommernacht", sondern in ein Böcklinsches Dunkel des „Schweigens im Walde" führte. Der „Garten mit hohen Bäumen" war zum finster-schaurigen Hain mit Baumriesen geworden, und Isoldens Gemach befand sich in einer starken, massiven, kalten Burg. Dagegen entsprach die Szene des dritten Aktes, Tristans verwahrloste Burg Kareol darstellend, recht gut dem Willen des Meisters. Daß man freilich vom Kampfe Kurwenals mit Melot so gut wie nichts sieht, ist zu bedauern. Im ganzen war zuviel von den seelischen Geschehnissen Ablenkendes in diesen Bildern enthalten. Und auch in der Darstellung war noch nicht alles im seelischen Ausdruck aufgegangen. Frau Plaschke v. d. Osten, in Haltung und Wesen fürwahr eine stolze Königsbraut, wird an der schweren Aufgabe noch wachsen. Sie singt und spielt manches berückend schön und eindrucksvoll, aber einen einheitlichen Stil ihrer Darstellung hat sie noch nicht gefunden. Sie gibt vieles mit zu großer Stimme, steigert es ins Monumental-Theatralische. Der Tristan des Herrn Vogelstrom sparte sich seine Kräfte bis zum letzten, Ungeheuerliches an physischer Ausdauer verlangenden Akte; er war namentlich in den zarten Stellen wohltuend klar und empfindungsvoll. Eine sehr angenehme Überraschung bot die neue Brangäne von Frau Anka Horvat aus Agram, die im Besitz einer schönen, warmen Alt-Stimme ist und die Partie ausgezeichnet sang. Sogar (dies ist ein seltenes Ereignis!) die Mahnrufe des zweiten Aktes gerieten ihr tonrein und bedeutsam. Im Mienenspiel möchte man ihr allerdings mehr charakteristische Farbe wünschen. Die übrigen Partien waren bei Plaschke (Kurwenal), Zottmayr (Marke) und Rüdiger (Hirt) in guten Händen. Das Orchester war leider verdeckt, und dies bedeutete einen wunden Punkt der von H. Kutzschbach einstudierten und geleiteten Aufführung. Der „Tristan" braucht keinen Schalldeckel, der Allzulautes dämpfen soll. Welche Gründe hier vorlagen, entzieht sich unserer Kenntnis. Wir haben es ja auch nur mit der Wirkung dieser Maßnahme zu tun, und die war recht unbefriedigend. Wenn aus der polyphonen Chromatik vielfach ein unbestimmbares Gestammel, ein verschleiertes Gesäusel wird, so geschieht dem Werke schweres Unrecht. Aber man will anscheinend im Dresdner Opernhause nun einmal ein ständiges Wagner-Verdeck haben.

Dr. Georg Kaiser

Dessau Unser kunstsinniger Herzog hat die Verfügung getroffen, daß die nicht abonnierten Parkett- bezw. Parkettlogenplätze des Hoftheaters, soweit sie nicht verkauft worden, den in den hiesigen Lazaretten liegenden Verwundeten zu freier Benutzung überlassen werden. Von dieser dankenswerten Vergünstigung wird selbstverständlich seitens unserer Feldgrauen voller Gebrauch gemacht. Dem Geschmacke dieser Krieger Rechnung tragend, bevorzugt der Spielplan mehr denn je Stücke militärischen Charakters, und so überraschte uns Anfang Januar Suppés leichtgeschürzte Operette „Leichte Kavallerie", die in prächtiger Ausstattung mit H. Nietan als Janos und Marcella Röseler als Vilma eine flotte, erfolgreiche Darstellung erfuhr. Der 25. Januar brachte uns insofern eine Neuaufführung, als Peter Cornelius' auf unserer Hofbühne längst Heimatsrecht genießende Oper „Der Barbier von Bagdad" zum ersten Male nach der Originalpartitur gegeben wurde. In Wort und Schrift hatte sich seinerzeit Max Hasse

gegen die Mottlsche Einrichtung und Neuinstrumentierung der Oper gewandt, und nun hat er durch die Neuherausgabe der Originalpartitur erreicht, daß die Oper bei uns so gegeben wird, wie Cornelius sie gewollt. Der schwere Faltenwurf des Mottlschen orchestralen Gewandes war der leichten, echt orientalischen Drapierung des Originals gewichen. Und das zu seinem schier ungeahnten Vorteil. Nun erst passen Dichtung und Musik in Stimmung und Farbe wieder so wahrhaft harmonisch zusammen, daß der Gesamteindruck in durch nichts gestörter Einheitlichkeit zu voller Wirkung gelangt. Unter Generalmusikdirektor Mikoreys feingestaltender Führung erzielte die schwierige Oper einen durchschlagenden Erfolg. Künstlerisch Hervorragendes leisteten Rudolf Sollfrank in der Titelpartie, Hanns Nietan als Nureddin und Marcella Röseler in der Rolle der Margiana. Um noch eine Neuaufführung handelte sich's in der oben angegebenen Berichtszeit. Sie betraf Alexander Ritters einaktige Oper „Der faule Hans", die gerade jetzt in der schweren Zeit des Krieges so recht symbolischen Charakter gewinnt. Hinsichtlich seiner Musik wandelt Ritter ohne nennenswerte persönliche Eigenprägung vollständig in den Bahnen Richard Wagners, was bei dem innigen Verhältnis beider Komponisten zueinander gar nicht verwunderlich erscheinen will. R. atmete gewissermaßen in der musikalischen Atmosphäre des Bayreuther Meisters, daher die frappante Ähnlichkeit der musikalischen Diktion beider. Die Oper kam mit Leonor Engelhard in der Titelpartie zu schönem Gelingen. Wagners Todestag (13. Februar) beging die Dessauer Hofoper mit einer trefflichen Aufführung des „Fliegenden Holländers". In den „Meistersingern" gastierte am 21. Februar als Beckmesser Ernst Otto vom Mainzer Stadttheater auf Anstellung, bei gediegener Wiedergabe der Rolle auch mit dem gewünschten Erfolge. Ernst Hamann

Straßburg Wie sich das Straßburger Konzertleben während des Krieges gestaltet hat, werde ich im nächsten Hefte beschreiben, inzwischen ist auch in unserem Theater die Oper nach fast achtmonatlichem Dornröschenschlaf zu neuem Leben erwacht. Mit dem 10. Januar d. J., dem Wiedereröffnungstage der Oper, ist auch ein neuer Geist daselbst eingezogen. Nachdem die vorläufig auf fünf Jahre bemessen gewesene Tätigkeit Prof. Pfitzners als „Operndirektor", als sozusagen unumschränkter Herr unserer Oper nach dreijähriger Tätigkeit durch Gewährung eines einjährigen Urlaubes zur kompositorischen Fertigstellung seines dritten Opernwerks einstweilen ein Ende genommen hat, ist neben unseren beiden Opernkapellmeistern Büchel und Fried Herr Otto Klemperer (zuletzt in Barmen angestellt gewesen) als oberster Leiter der Oper eingetreten, und nachdem die dreijährige, mit starkem Reklameaufgebot gestützt gewesene „Ära Pfitzner" bei weitem nicht die von einem Teil des Publikums gehegten Hoffnungen erfüllt hat: durch Pfitzner in Straßburg ein „neues Bayreuth" erstehen zu sehen, sah man der Wirksamkeit Klemperers recht skeptisch entgegen. Alle Zweifel aber, die sich mit dem für uns so bedeutsamen Personalwechsel verknüpften, sind mit seiner Leitung des „Fidelio" mit einem Schlage geschwunden, er durfte nach seiner Leistung zusammenfassend sagen: Veni, vidi vici! Seine Dirigentenleistung als Beherrscher des Orchesters und der Szene wirkte mit elementarer Überzeugungskraft und zeigte, daß wir in ihm eine Vollblutmusikernatur von feinster musikalischer und künstlerischer Kultur zu schätzen haben. Daß er fast den ganzen Abend auswendig dirigierte, besagte noch nicht so viel, als daß er das Werk durchgeistigt und mit ganzer Seele umfaßt hat. So entlockte er dem Orchester und gelegentlich den einzelnen Instrumentengruppen Töne und Farben von solcher Leuchtkraft, wie wir sie von unserem doch sonst so vortrefflichen Orchester kaum je gehört haben, ebenso hinreißend wußte er das ganze Bühnenensemble zu außergewöhnlichen Leistungen mit sich fortzureißen. Das Publikum war schließlich wie elektrisiert, und der Dirigent mußte am Ende mehrfachen Hervorrufen Folge leisten. Die gleichen Qualitäten einer aus feinfühligem Empfinden und subtiler Kleinarbeit resultierenden künstlerischen Betätigung waren auch seiner Interpretation des „Tannhäuser" und der Carmen-Aufführung nachzurühmen. Schon heute ist in der ganzen Presse und im Publikum nur der eine Wunsch vorhanden, Klemperer als obersten Leiter unserer Oper dauernd an unser Theater zu fesseln. Ob damit die durch die hiesigen und einen großen Teil auswärtiger Zeitungen — selbstverständlich nicht ohne das übliche Dementi — gegangene Notiz von Pfitzners Rücktrittsabsichten vom Posten eines „Operndirektors" zusammenhängt, läßt sich von den nicht näher Eingeweihten noch nicht authentisch feststellen. Begreiflich wäre es schon, wenn die in den erwähnten Zeitungsmeldungen angegebenen Gründe: sich mehr mit der Leitung des Konservatoriums, der städtischen Konzerte und seiner Kompositionstätigkeit zu beschäftigen, Pfitzner zum Rücktritt von der „Operndirektion" veranlassen würden, wodurch dann allerdings auch die der Entwicklung unseres Theaters manchmal recht hinderlich gewesenen Reibungen zwischen Intendant, Personal, Kritik und Operndirektor eine schiedlich-friedliche Lösung finden würden. In den erwähnten Opern und in „Undine" und „Waffenschmied" betätigte sich auch der neue Opernregisseur Herr Munkwitz, bisher am Braunschweiger Hoftheater, als denkender und erfahrener Regisseur, dessen Inszenierungen durchweg gutzuheißen waren; von neu eingetretenen Kräften ist der stimmlich befriedigende, freilich an die künstlerische Vollendung seines Vorgängers Wissiak noch nicht heranreichende Bassist Waas zu nennen, mit dem noch ein Stimmkollege Paul Seebach für Baßpartien alterniert, ferner ein stimmschöner, gewandt agierender Bariton Paul Wiesendanger, dessen „Papageno" und „Wolfram" außerordentlich gefielen. Ein neuer Tenor für das lyrische Fach Willy Kollwitz hatte als „Tamino" und „Don José" mangels genügender Stimmschönheit nicht übermäßigen Erfolg. Dafür entschädigten die Sängerqualitäten des neuen Heldentenors Fritz Bischoff als „Florestan", „Tannhäuser" und „Pedro" (Tiefland) durch glanzvolle, wohlklingende Stimme und beachtenswerte Darstellungsgabe vollauf. Mit der für größere musikdramatische Aufgaben neuengagierten Sängerin Frl. Nissen, deren Stimme nicht sehr warm und bereits etwas verblüht klingt, die als „Elisabeth" (Tannhäuser) und „Bertalda" (in „Undine") herausgestellt war, scheint keine sehr aussichtsreiche Soprankraft erworben zu sein.

Stanislaus Schlesinger

Konzerte

Berlin Heinrich Grünfeld leitete unter Mitwirkung Mayer-Mahrs und Dessaus sein drittes Abonnementskonzert mit Dvoraks Dumkytrio ein. Obgleich die Aufführung nicht restlos befriedigte, wirkte das farbenreiche Werk zündend. Lebhaften Beifall fanden Liedervorträge Paul Knüpfers von der Königl. Oper. Man freute sich wohl des prächtigen Organs, doch letzteres macht den eindrucksvollen Liedgesang noch nicht aus. Schuberts Esdur-Trio beschloß den Abend. Auch das haben wir diesen Winter schon schöner gehört.

Ebenfalls zum letzten Trioabende vereinigten sich Schumann, Hess und Dechert. Man begann mit Smetanas interessantem und selten gespielten G moll-Trio und ließ G. Schumanns neues, wohlgesetztes in F dur (Op. 62) in erfolgreicher Uraufführung folgen. Besonders das frohlaunige Scherzo und das flotte Finalpresto fanden lebhaften Anspruch. Beethovens D dur-Trio machte den Schluß.

Florizel von Reuter gab ein Konzert mit eigenen, für Berlin durchweg neuen Werken. Darunter zeigte ein Orchesterpräludium und Doppelfuge den jungen, bestens bekannten Geiger in den Künsten des Kontrapunktes wohl erfahren. Am glücklichsten gab er sich in einem Levantinischen Stimmungsbilde für großes Orchester, das „An den süßen Wassern" betitelt ist. Das ausgezeichnet instrumentierte Stück bietet ein reizendes Lokalkolorit dar und nimmt die Fantasie des Hörers in reizvollster Unterhaltung in Anspruch. In Variationen über drei Themen in Karnevalsweise gab der Komponist ein mehr lyrisch-

sentimentales Stimmungsbild. Als Gesangsnummern kamen ein Monolog aus der Oper Hypatia, womit Charlotte Boerlage-Reyers eine wenig dankbare Aufgabe zugefallen war, und einige gefällig wirkende Lieder. K. Schurzmann

Dresden Das Sturm- und Sonnenlied Gloria von Jean Louis Nicodé, Sinfonie in einem Satze für Orchester, Orgel und Chor, ging als ganzes Werk für Dresden zum ersten Male im Rahmen der Hoftheater-Sinfoniekonzerte am Aschermittwoch zu wohltätigen Zwecken in Szene. Wenn der Ausdruck „in Szene gehen" auch gewagt erscheint, bei dem musikdramatischen Stil des Ganzen, den es trotz der lyrischen Stellen hat, besteht er zu Recht. Es sei daran erinnert, daß das aus sechs Teilen bestehende Tongemälde den Abschnitt aus dem Leben eines Idealisten schildert, der im Kampfe um sein Höchstes von der Macht der brutalen Wirklichkeit zu Boden gezwungen wird. Auf freiem Berge, im Anblick der heiligen Natur, findet er wieder sonnigen Frieden und kann nun seinem Selbst und seinem immer noch fortglühenden höchsten Trachten weiterleben. Er schaut von seinem Berge, wie drunten im Tale immer neue Kämpfe um das Höchste neue Opfer fordern. Nicodé hat sich ein sehr ausführliches dichterisches Programm zu diesem Grundgedanken ausgearbeitet und sein musikalisches Gebäude, wenn man so sagen darf, darnach ausgebaut. Er hat hierbei eine Fülle von Einzelbildern mit scharfer Charakteristik und überzeugender Gestaltung geschaffen. Es ist bewundernswert, wie der Komponist den reichen Stoff bemeistert hat, welchen Farbenreichtum sein Orchester aufweist, mit welcher Realistik die Vorgänge dichterisch-musikalisch dargestellt sind. Die unendliche Fülle der Einzelzüge und die Neigung zu Reflexionen beeinträchtigen zwar die Hauptlinien hin und wieder, aber die Großzügigkeit des Ganzen, die Kühnheit des Gedankens und der Reichtum an Phantasie und Instrumentationskunst haben etwas Bezwingendes, das zur Bewunderung herausfordert. Dem Komponisten stand unsere Königl. Kapelle und die Dresdener Singakademie zur Verfügung, und die glänzende Wiedergabe des schweren Werkes offenbarte zur Genüge, wie künstlerisch hoch Orchester und Chor standen. Das Publikum zeigte trotz der ungewöhnlichen Länge gespannte Aufmerksamkeit und folgte nicht nur den musikalischen Gemälden mit Anteil und Verständnis, sondern ließ die tiefe Wirkung, die sie ausübten, erkennen, ohne sich von Einzelheiten, die vielleicht manchen Zuhörern absonderlich erscheinen mochten, beirren zu lassen. Das Werk hatte einen ehrlichen, starken Erfolg, der dem Komponisten um so mehr zu gönnen ist, als er lange genug auf Dresden hat warten müssen. Nicodé, der selbst dirigierte, wurde lebhaft gefeiert. — Außer diesem Aschermittwochkonzert haben wir noch dreier Sinfoniekonzerte der Generaldirektion der Hoftheater und der Königl. Kapelle zu gedenken. Unter der Leitung Hofkapellmeister Kutzschbachs wurde im 4. Konzert der B-Reihe Franz Schuberts zweisätzige Sinfonie in Hmoll und Robert Schumanns Sinfonie in Cdur gespielt, erstere poesievoll abgeklärt und edel im Klang, letztere ungemein klar und temperamentvoll, ganz prächtig im Scherzo. Zwischen beiden Werken spielte die ungarische Pianistin Alice Ripper Webers Konzertstück in Fmoll mit Orchester, mit dem der Komponist selbst nach der ersten Freischützaufführung als Pianist vor das Berliner Publikum trat und starken Erfolg hatte. Liszt hat das Werk bearbeitet, und die Künstlerin benutzte diese Bearbeitung. Sie bewältigte es mit großer Sicherheit und unfehlbarer Virtuosität, ohne dabei das rein Musikalische außer acht zu lassen. Das 5. Sinfoniekonzert der A-Reihe leitete Kapellmeister Reiner, der die siebente Sinfonie (in Edur) von Anton Bruckner dirigierte. Er verstand es, den geistigen Inhalt in der Wiedergabe zu gestalten und bei aller Breite des Werkes eindringlich auf die Zuhörer zu wirken. Die gleiche Feinheit der Ausführung ließ auch Mozarts Esdur-Sinfonie erkennen.

Das 6. Sinfoniekonzert dirigierte Professor Artur Nikisch aus Leipzig. Mit lautem Beifallsjubel wurde er beim Betreten der Bühne empfangen, und dieser stürmische Beifall hielt den Abend hindurch an, um zum Schluß sich zu einer Huldigung zu steigern, wie sie wenigen Dirigenten an dieser Stelle zuteil geworden ist. Das Konzert brachte Beethovens Leonorenouvertüre Nr. 3, die Sinfonie Nr. 1 in Cmoll von Brahms und von Richard Wagner das Vorspiel zu den Meisersingern, das Waldweben aus Siegfried und die Tannhäuserouvertüre, also Werke von unvergänglicher Schönheit, die Nikisch und die Kgl. musikalische Kapelle in unvergleichlicher Weise aufrollten. Es wäre ein müßiges Unternehmen, sich auf Einzelheiten einzulassen, hier kann nur das große Ganze in Betracht kommen, das Nikisch in vollendeter Weise erstehen ließ. Er zog durch seine geniale Gestaltung der Werke alle Zuhörer in seinen Bann, ganz gewiß aber auch die Kapelle, die mitschöpferisch höchste Kunstvollendung offenbarte und ihren Meister gleichfalls mit Beifall überschüttete.

Aus der Reihe der übrigen Konzerte nennen wir das IV. (letzte) philharmonische Konzert von F. Ries (F. Plötner), in dem der Großherzogl. Kammersänger Heinrich Hensel und die Pianistinnen Elsa und Cäcilie Satz mitwirkten. Die Erwartungen, die man auf den Tenor der Metropolitan-Oper in Neuyork gesetzt hatte, trafen nicht in vollem Maße ein. Hensel sang das Liebeslied aus der Walküre, die Gralserzählung aus Lohengrin und Lieder von Schumann, Brahms und R. Strauß. Wohl konnte man seine Vortragskunst, sein musikalisches Empfinden und die glückliche Verschmelzung heldischen und lyrischen Wesens im Stimmcharakter erkennen, aber die Stimme selbst hat nicht mehr die Klangschönheit und Frische von ehedem, der Ton tritt nur im Forte noch hell über die Lippen, zumeist klingt er gepreßt. Ungetrübtes Genießen gestatteten dagegen die genannten Schwestern, die das Konzert in Esdur für 2 Klaviere mit Orchester von Mozart und Variationen über ein Haydnsches Thema für 2 Klaviere von Brahms vortrugen und hierbei in technischer wie musikalischer Hinsicht auf künstlerischer Höhe standen. Im Gegensatz zu Heinrich Hensel stand der Wiener Kammersänger Leo Slezak, der zum ersten Male sich in Dresden hören ließ und auf Einladung des Dresdener Männergesangvereins in einem Wohltätigkeitskonzert sang. Wenn das Wort glänzend gebraucht werden darf, dann ist es hier am Platze; denn Slezaks Tenor hat etwas Glänzend-Leuchtendes, er besticht durch Schmelz- und Wohllaut, der auch im Forte nicht verloren geht. Er riß mit der Huon-Arie aus Webers Oberon und der Erzählung des Assad aus Goldmarks Königin von Saba und mit ein Dutzend Liedern alles mit sich fort. Man nahm auch das oft etwas willkürliche Umspringen mit den Kompositionen, wie es eben Tenorfürsten vom Schlage Caruso und Slezak gern tun, kritiklos hin und schwelgte mit in den Schönheiten, die aus dem Arien- und Liedergesang auflebten und das Ohr bestrickten. Der Männergesangverein sang die a cappella-Chöre wie die mit Orchesterbegleitung sehr exakt, klangschön und ausdrucksvoll. Einzelheiten gelangen prächtig in Stimmung und Stimmzusammenklang. Viel Verdienst um diesen Erfolg hat fraglos der neue Dirigent Kapellmeister Lindner, der sich zum ersten Male als Leiter dieses Männerchors den Dresdnern zeigte. Noch ist der Mitwirkung des Hofschauspielers Hugo Waldeck zu gedenken, der Dahns Mette von Marienberg mit bewundernswerter Gestaltungskraft sprach. Interessant zeigte sich die hierzu komponierte Musik Woikowsky-Biedaus, die ein tonmalerisches Charakterstück von großer realistisch-instrumentaler Wirkung ist. — Der Tonkünstlerverein hatte mit seinem ersten öffentlichen Aufführungsabend ein interessantes Programm zusammengestellt. Ein kleines Streichorchester, Prof. Buchmayer am Klavier, Hofkonzertmeister Bärtich und Kammervirtuos Wunderlich eröffneten den Abend mit dem 5. Brandenburgischen Konzert, dessen Wiedergabe als vollendet bezeichnet werden darf. Dann hörte man nicht minder ausgezeichnet Beethovens Serenade für Flöte, Violine und Bratsche von Wunderlich, Bärtich und Kammervirtuos Spitzner, worauf Herr Cornelis Bronsgeest von der Berliner Hofoper Lieder von Brahms, Strauß und Wolf sang und durch seine wundersam weiche Baritonstimme und

künstlerische Vortragsweise die Hörer gefangen nahm. Mozarts Divertimento in Ddur für Streichorchester, Hoboe und zwei Hörner, wobei Kammervirtuos Flemmig aus Berlin die Hoboepartie übernommen hatte, bildete einen erfrischenden, in seiner Melodienfülle erquickenden Abschluß. — Der Mozartverein brachte in seiner zweiten Musikaufführung nur Werke Mozarts, ein Adagio in Cmoll für Streichorchester, eine Esdur-Sinfonie, die Mozart als 18jähriger geschrieben, die dreisätzige Ddur-Sinfonie und das Flötenkonzert in Gdur. Das Vereinsorchester, das Professor v. Haken zu bemerkenswerter Höhe entwickelt hat, wußte sich den Aufgaben gut anzupassen, wennschon der Kraftaufwand bei einzelnen Stellen der liebenswürdig-graziösen Partitur nicht entsprach. Kammervirtuos Wunderlich blieb im Flötenkonzert der große Künstler. — Auch die Vereinigung der Musikfreunde bot in ihrem letzten Konzert Gaben bekannter Meister, die bei ausgezeichneten Künstlern gut aufgehoben waren. Man braucht nur Prof. Max Pauer, Prof. Julius Klengel, Elisabeth Ohlhoff, Schnorr v. Carolsfeld und Dr. Arthur Chitz zu nennen, und man weiß, daß nichts Halbfertiges oder Halbverstandenes zu hören sein wird. Max Pauer spielte Schuberts Wandererfantasie großzügig und später noch kleinere Stücke sehr fein und geschmackvoll. Von Klengel hörte man außer einer Sonate von Boccherini eine eigene Komposition: Andante und Allegro in Rondoform, in dem sich Schwierigkeiten derartig häufen, daß man schon eine so glänzende Technik wie der Leipziger Künstler haben muß, um sie tadellos wiedergeben zu können. Die von bestrickendem Wohllaut erfüllte, vorzüglich ausgebildete Sopranstimme des Frl. Ohlhoff bewährte sich in Liedern von Schubert, Schumann und Brahms. — Zu den beliebtesten Gästen in Dresden gehört das Leipziger Gewandhausquartett (Wollgandt, Wolschke, Hermann und Klengel), das auch diesmal mit Haydn, Mozart und Beethoven Stunden ungetrübten Genießens bot. — Wir erwähnen heute noch den Klarinettenabend Arthur Richters, der ein Klarinettenquartett von Adalbert Gyrowetz, einem jüngeren Zeitgenossen Beethovens, und das Adur-Quintett für Klarinette und Streichquartett von Mozart bot. Besonderes Interesse fand das hier noch nicht aufgeführte Quartett für Klarinette, Violine, Bratsche und Violoncello des 1850 gestorbenen Gyrowetz, das freilich Mozart gegenüber nicht standhalten kann. Die Kammermusiker Theo Bauer, Warwas, Spitzner und Zenker unterstützen ihren Kollegen Richter, der auch bei Ausführung dreier Phantasiestücke für Klarinette von Schumann in Elisabeth Nitzsche eine talentvolle Pianistin einführte. — Schönen Erfolg hatten auch Teresa Carrenjo, Severin Eisenberger und Walter Soomer in ihren Konzertabenden. Georg Irrgang

Dessau Der fünfte Vaterländische Abend trug bayrischen Charakter, der sechste war auf Österreich und Ungarn eingestellt. Abwechslungsreich unterbrochen durch deklamatorische Vorträge einiger Mitglieder des hiesigen Schauspielpersonals, bot das Programm des 5. Abends in gediegener Ausführung M. Regers „Variationen und Fuge“ über ein lustiges Thema von Hiller, eine Reihe von Liedern F. Mikoreys, die Marcella Röseler vorzüglich sang, und R. Straußens „Don Juan“. Der 6. Abend begann mit einem Gedenken Karl Goldmarks, dessen Sakuntala-Ouvertüre trefflich gespielt wurde. Einen starken Erfolg ersang sich Franz Reisinger mit drei Schubert-Liedern; Erna Ludwig deklamierte mehrere Gedichte vorzüglich, und der Hoftheater-Singechor wartete unter der Leitung Musikdirektor Paul Hoffmanns mit zwei Volksliedern auf. Den zweiten Programmteil füllten Mozarts Esdur-Sinfonie Nr. 3, deklamatorische Vorträge Max Schönborns, ein Andantino für Flöte und Harfe mit Orchester (Hofmusiker Buchheim und Büttner) und die Variationen aus Haydns Kaiserquartett.

Ernst Hamann

Leipzig In der ersten Osterprüfung am Königl. Konservatorium ließen sich auf dem Klavier die Damen Maria Rassow aus Potsdam, Helene Haun aus Leipzig und Lydia Hofmann aus Koeppelsdorf (S.-M.) mit mehr oder weniger Glück hören. Erstere spielte technisch geschickt, doch etwas trocken den ersten Satz aus Mozarts Cmoll-Konzert, Frl. Haun und Frl. Hofmann hatten sich in den Vortrag des Mendelssohnschen Gmoll-Konzertes geteilt; sie blieben ihrer Aufgabe in technischer Hinsicht ebenso wenig schuldig, wie Herr Erich Reinhard aus Karlsbad dem ersten Satz aus Beethovens Cmoll-Konzert; er zeigte, daß er auch in musikalischen Dingen Bescheid weiß. Ein Händelsches Stück für Kontrabaß gab Herrn Willy Waldenberger aus Wahren bei Leipzig Gelegenheit, viel Fertigkeit auf dem Riesen unter den Orchesterinstrumenten zu entwickeln. Den Pagengruß aus Meyerbeers „Hugenotten“ übermittelte Frl. Katarine Handwerk aus Leipzig mit Anmut und technischer Routine, und als Liedersängerin trat Frl. Emma Hertel aus Merseburg mit hübschem Erfolg vor die Öffentlichkeit. Ihr Sopran hat Kraft und einen frischen Glanz, bedarf aber noch des Schliffes, ebenso wie ihr Vortrag Schumannscher und Brahmsscher Lieder noch zu äußerlich war. Am Klavier begleitete Herr Johannes Clemens aus Löbau korrekt; das Schülerorchester unter Herrn Prof. Sitts sicherer Führung stand auf der Höhe.

Im Hause Kickerlingsberg 18 gab es wieder einen musikalischen Vormittag, bei dem neben Herrn Prof. Pembaur, der mit dem Vortrage der Mozartschen Cmoll-Fantasie und der in Fmoll von Chopin seine ganze künstlerisch reife Persönlichkeit einsetzte, die junge Leipziger Madrigalvereinigung unter Herrn Dr. Max Ungers bewährter Leitung das Hauptwort führte. Die schöne und dankenswerte Aufgabe dieser Vereinigung, nämlich die Verbreitung musikhistorischer Kenntnisse, die empfänglichen Musikfreunden eine ganz neue Welt, von der sie sonst vielleicht gar keine Ahnung erhalten hätten, eröffnen, fand diesmal seine Erfüllung in dem fein durchdachten, technisch wohl abgewogenen Vortrage einer Anzahl Madrigale aus dem 17. Jahrhundert. Daneben gab es, von einem Streichquartett unterstützt, eine Solokantate für Sopran „I lamenti d'amore“ von Gluck zu hören, die Frl. Anna Führer, der kluge und musikalische „Kopf“ der auserlesenen Sängergruppe, mit künstlerischem Sinn und historischer Treue vortrug. Das hochinteressante Stück ist vom Komponisten für seine Frau aus Nummern des dritten Aktes der Oper „Alceste“ zusammengestellt und von Josef Liebeskind bei Gebrüder Reinecke herausgegeben. Leute mit historischem Sinn werden viel Interesse daran finden. M.

Dr. Georg Voigt, ein junger Leipziger Tenor, der sich schon in anderen Städten schöne Erfolge ersungen hat, stellte sich hier zum ersten Male in einem eigenen Konzert vor. Man konnte über das anspruchsvolle Programm, das er sich mit Beethovens Liederkreis und zumeist schwierigsten Gesängen von R. Schumann, H. Wolf und R. Strauß gesteckt hatte, von vornherein Befürchtungen hegen. Der Verlauf des Abends belehrte indes erfreulicherweise eines Besseren; denn der Künstler hat sein Material, das zwar nur mäßig groß ist, dafür aber um so schöner trägt und in der Tiefe und Mittellage von angenehm dunkler Färbung ist, aufs sorgsamste gepflegt und gut in der Gewalt. Dabei ist sein Vortrag — was besonders bei seiner großen Beethovenschen Aufgabe auffiel — schlicht und vornehm gehalten, also aller Theaterei und allem Stimmprotzentum abhold, und dennoch meist gut durchdacht. Alles in allem: das Konzert stellte sich als einer von den wenigen Liederabenden dieses Winters dar, die auch den abgebrühten Konzertbesucher bis zum Ende zu fesseln vermochten, und berechtigte somit zu den schönsten Hoffnungen für den Liedersänger und Gesanglehrer Georg Voigt. Georg Zscherneck wirkte am Klavier als anschmiegsamer Begleiter wie als Mittler einiger zeitgenösischer Einzelstücke, eines in Brahmsscher dunkler Tönung entworfenen Intermezzo in Emoll von H. Ambrosius, einer liebenswürdigen Asdur-Barcarole von St. Krehl und einer schön geformten Cmoll-Rhapsodie von Fr. v. Bose. Und es ging auch einmal ohne die bis zum Überdruß von unsern Pianisten abgehaspelten allbekannten Glanznummern (die selbstverständlich zum größten Teile an sich sehr schön sind) — oder vielmehr: wir dankten dem Klavierspieler aufrichtig für sein mutiges und

erfolggekröntes Eintreten für das (gesunde) zeitgenössische Schaffen. -n-

Die Geigerin Catharina Bosch, die Prof. Sitt in Leipzig ausgebildet hat, will unsere Stadt verlassen, um nach der Schweiz überzusiedeln. Sie verabschiedete sich von den zahlreichen Freunden ihrer Kunst mit drei Violinkonzerten: Mozarts B dur-Konzert (das soeben von H. Sitt mit neuen Kadenzen bei Peters herausgegeben worden ist), dem Beethovenschen und dem bekanntesten von Max Bruch. In der Meinung, daß zwei von diesen umfangreichen Werken vollständig genügten, einen Konzertabend auszufüllen, hörte ich mir nur die ersten beiden an. Auffällig, wie viel näher Fräulein Bosch Beethovenscher Großzügigkeit steht als Mozartscher Rokokokunst, für die ihr Ton zu wenig fein gesponnen erscheint. Nun, es ist gewiß kein Mangel, Beethoven besser zu spielen als Mozart; solche Begrenzungen des Talentes müssen eben im allgemeinen vorhanden sein, und nur ganz selten wird selbst ein Genie alle Stileigentümlichkeiten gleichmäßig zu umfassen vermögen. Freuen wir uns daher über Fräulein Bosch, die ihren Beethoven so edel und echt empfunden als würdige Hohenpriesterin der Kunst hinzustellen vermag. Das Windersteinorchester besorgte unter Prof. H. Sitt gleichfalls die Begleitung des zweiten Konzertes am schönsten und stilgemäßesten.

Dr. Max Unger

Im einundzwanzigsten Gewandhauskonzerte, einem Brahms-Abend, spielte Herr Adolf Busch des Meisters im doppelten Sinne einziges Violinkonzert mit solch vollendeter Darstellung und Ausschöpfung des musikalischen Reichtums, daß man ihn nach dieser Leistung als einen der allerbesten unter den jüngeren Geigern bezeichnen muß. Die anderen Stücke des Abends waren die Tragische Ouvertüre und die zweite Sinfonie. Über die Ausführung durch das Gewandhausorchester und Prof. Artur Nikisch, den größten Brahms-Dirigenten, der zurzeit lebt, ist kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen. Sogar die Tragische Ouvertüre, wohl die sprödeste, zum mindesten die am schwersten verständliche aller Brahmsschen Orchesterdichtungen, kam zu gewaltiger Wirkung.

F. B.

Im Königl. Konservatorium gab es das zweite Prüfungskonzert. Die besten Leistungen boten Frl. Gertrud Riedel aus Leipzig, Frl. Eugenie Lerner aus Leipzig und Herr Willy Schreinicke aus Ruhland i. Schl. Erstere ist eine Sopranistin mit prächtigen, besonders in der Höhe glänzenden Mitteln, die sie mit Klugheit und Geschick zu verwerten versteht. In der großen Beethovenschen Arie „Ah, perfido!", die bekanntlich nicht geringe Anforderungen an die Sängerin stellt, bestand sie in jeder Beziehung mit Ehren, zeigte sich den technischen Dingen gewachsen und verband damit ein so inniges Verständnis, einen so unverfälschten Ausdruck, wie man ihn nur bei Sängerinnen oder Sängern von wirklich poetischer Begabung antrifft. Auch Frl. Lerner, die zwei Sätze aus Chopins F moll-Konzert für Pianoforte vortrug, ist eine poetische Natur. Sie ging in ihrem Spiele ganz auf und legte namentlich in den langsamen Satz einen überaus sinnigen Ausdruck. Auch nach der technischen Seite hin zeigte ihr Spiel keine Lücken. Der Klarinettist Herr Schreinicke hat sehr Tüchtiges gelernt, besitzt eine klare, saubere Koloratur und einen ebenmäßigen, edel geformten Ton. Die Altistin Frl. Helene Milzer aus Auma i. Th. debütierte mit der Orpheus-Arie „Ach, ich habe sie verloren" recht glücklich. Sie hat ebenfalls tüchtige Studien hinter sich, singt geschmackvoll und musikalisch. Frl. Antonie König aus Greiz und Frl. Susanne Heidemann aus Leipzig ließen sich auf dem Klavier hören: erstere mit dem ersten Satz aus Griegs Amoll-Konzert, den sie, die unter vortrefflicher Anleitung mit großem Fleiß studiert hat, sauber und temperamentvoll wiedergab, letztere mit dem Vortrage des ersten Satzes aus Mendelssohns Dmoll-Konzert, mit dem sie eine beachtenswerte Probe gediegenen Könnens ablegte. Herr Prof. Sitt und sein trefflich bestelltes Schülerorchester waren den Debütanten sichere Stützen.

In dem jungen Leipziger Hans Ludwig Kormann, der im Kaufhaussaale ein Konzert gab, lernte man einen Komponisten kennen, der zurzeit weder eine Persönlichkeit noch mit sich im reinen ist, der aber auf der rosen- und lorbeerarmen Laufbahn, die er sich gewählt hat, mit einem gewissen Ernst und dem redlichen Willen, anständige Musik zu schreiben, vorwärtsschreitet. Er ist ohne Zweifel gut musikalisch, wie aus einer Reihe von Liedern und insbesondere aus dem niedlichen Intermezzo einer Cis moll-Sonate für Klavier zu erkennen war; aber seine Phantasie nimmt nirgends einen höheren Flug, sie führt uns vielmehr immer an sanfter Hand durch heimische Fluren und Täler. Eine anmutige Erfindung, eine gewisse Empfindung für Ebenmaß in Form und Stimmung ist vorhanden; was noch fehlt, ist die gründliche Schulung, ohne die es naturgemäß nicht möglich ist, in ein klares und minenfreies Fahrwasser zu gelangen. Daß er allem Häßlichen und Rohen aus dem Wege geht, ist ein Vorzug, der in unserer Zeit, da sich so manches falsche „Genie" breit macht, wohl anerkannt werden muß. Als Taufgäste für die Kinder seiner Musik hatte sich der Komponist vortreffliche Kräfte gewählt: die Damen Frl. Anna Führer, Frl. Valeska Nigrini, die Herren Kammersänger Alfred Kase, Otto Weinrich und Erich Liebermann-Roßwiese.

E. M.

Kreuz und Quer

Altenburg. Der Krieg brachte unserer Stadt ein musikalisches Ereignis besonderer Art. In einem Konzerte für die Liebeswerke am 13. März in der neuen Brüderkirche waren Singakademie, Schloßchor und sämtliche Männergesangvereine (Leitung: Herzogl. Musikdirektor L. Landmann) zum ersten Male zu gemeinsamer und sehr erfolgreicher Wirksamkeit vereinigt. Bei gleicher Gelegenheit spielte der Leipziger Orgelvirtuos M. Fest Stücke von Bach (E moll-Präludium und Fuge), Lubrich d. J. (Toteninsel) und Liszt (Präludium und Fuge über B-A-C-H) in meisterhafter Auffassung.

Brüssel. Vor ausverkauftem Hause veranstalteten im Theater de la Monnaie das Orchester der Stadt Köln, der Gürzenich-Chor und einige Mitglieder der Kölner Oper eine musikalische Aufführung, die großen künstlerischen Erfolg hatte. Gespielt wurden die dritte Leonorenouvertüre, Teile aus dem deutschen Requiem von Brahms, aus Mozarts C moll-Messe, das Ave Verum von Mozart und Webers Freischützouvertüre. Den zweiten Teil bildeten Stücke aus den Meistersingern.

Dresden. Bruchstücke Mozartscher Kammermusiksätze hat der Dresdner Mozart-Forscher Ernst Lewicki vervollständigt. Dieses Unternehmen ist der praktischen Aufführungsmöglichkeit zweier Quintettfragmente zugute gekommen, deren Handschriften sich in der Berliner Kgl. Bibliothek befinden. Es handelt sich um einen B dur-Allegrosatz für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello (Köchel-Verz. Anhang Nr. 80) und ein F dur-Allegio für Violine, Viola, Violoncello, Klarinette und Bassetthorn (Köchel-Verz. Anhang Nr. 90). Der Dresdner Tonkünstlerverein hat kürzlich diese Stücke aufgeführt.

Dresden. Max Bruchs „Heldenfeier" für sechsstimmigen Chor, Orchester und Orgel erlebte in der Dresdner Kreuzkirche unter Professor Otto Richter die Uraufführung aus dem Manuskript. Das Werk war, besonders in seinem Schlußteile, von machtvoller Wirkung. Den Text hat die Tochter des Meisters, Margarete Bruch, verfaßt.

Darmstadt. Der unter dem Schutze des Großherzogs von Hessen stehende Richard Wagner-Verein Darmstadt, der am 1. Januar in sein 26. Vereinsjahr eingetreten ist, hielt am 15. Februar seine ordentliche Hauptversammlung für das Jahr 1915 ab. Nach dem von dem Vorsitzenden, Herrn Großh. Rat H. Sonne, erstatteten Jahresbericht kann der Verein wiederum auf ein erfolgreiches Vereinsjahr von erfreulichster künstlerischer Aufwärtsentwicklung zurückblicken. Seine Mitgliederzahl, die zu Anfang des Jahres 1914 776 betrug, ist bis Ende 1914 bei 102 Neueintritten auf 878 Personen gestiegen. Die Rechnungs-

ablage des Schatzmeisters zeigte trotz der durch den Krieg verminderten Mitgliederbeiträge und der stark zurückgegangenen Kasseneinnahmen aus den Veranstaltungen ein günstiges finanzielles Bild des Vereins. Für die erste deutsche Kriegsanleihe wurden aus Vereinsmitteln 2000 Mk. gezeichnet. Aus den Erträgnissen des 228., 230. und 231. Vereinsabends wurden an das Rote Kreuz und an die Hinterbliebenenfürsorge der Stadt Darmstadt 641,56 Mk. abgeführt. Bei der Neuwahl des Vorstandes wurden gewählt: Großherzoglicher Rat Hermann Sonne zum Vorsitzenden, Professor Arnold Mendelssohn zum ersten Stellvertreter des Vorsitzenden; ferner Gerichtsassessor Dr. Otto Melior zum Schriftführer und Oberlehrer Dr. Karl Ausfeld zum Stellvertreter des Schriftführers, Eisenbahninspektor a. D. Ferdinand Scheyrer zum Bücherwart, sowie die Herren Kapellmeister Fritz Rehbock, Oberlehrer Dr. Wilhelm Schmidt (zurzeit im Felde) und Direktor der Akademie für Tonkunst Wilhelm Schmitt zu Beisitzern.

Neue Bücher

Hugo Riemanns Musik-Lexikon: 8. Auflage. Etwa 20 Lieferungen zu 80 Pfg. (Max Hesses Verlag, Leipzig.) Lieferung 2—10 (Banck—Lampadarios).

Trotz des Krieges schreitet der Druck der 8. Auflage von Riemanns Musik-Lexikon wacker fort: schon liegt es bis zum Stichwort Lampadarios (Lieferung 1—10) in der Neubearbeitung vor. Die sehr erhebliche neue Vergrößerung des Formates hat es ermöglicht, daß trotz des sehr bedeutenden Zuwachses an neuem Material 40 Bogen der Neuauflage annähernd 49 Bogen der 7. Auflage entsprechen (608 Seiten statt 783). Es wurde dadurch die handliche Einbändigkeit des Werkes gewahrt, da sich der Gesamtumfang auf etwa 1300 Seiten stellen wird (7. Auflage 1600); auch wurde damit eine stärkere Verteuerung des Lexikons vermieden. Da die 8. Auflage ebenso wie die anderen durchaus neu gesetzt ist, so versteht es sich von selbst, daß an allen Ecken und Enden Ergänzungen und Verbesserungen erkennbar sind. Die Biographien der lebenden Tonkünstler sind weitergeführt, die sehr zahlreichen Todesdaten der seit 1908 verstorbenen nach den zuverlässigsten Meldungen eingetragen, die Verzeichnisse der Werke vervollständigt usf. Aber auch die Musikern älterer Zeit gewidmeten Artikel sind auf Grund neuerer Spezialarbeiten nachkorrigiert, alle historischen, ästhetischen und theoretischen Artikel revidiert und die Literaturangaben ergänzt.

Beethoven: Von dem bekannten Kunstschriftsteller Theodor von Frimmel hat der Verlag J. Thomas (Mödling bei Wien) den Verlag seiner Blätter „Beethoven-Forschung" übernommen. Sie enthalten durchwegs neue, noch unbekannte Ergebnisse, Briefe und Tatsachen aus dem Leben des Meisters und besprechen diese häufig unter neuen Gesichtspunkten. Die Hefte 1 bis 4 enthalten Aufsätze über Beethovens Landaufenthalte in Wiens Umgebung, seine Taubheit, seine Beziehungen zu J. Mayseder, Jos. Böhm, den Sonnleithners, ferner über die Sonate pathétique, neu gefundene Briefe nebst Bemerkungen usw. Das soeben erschienene Heft 5: „Beethoven in der Mödlinger Brühl" enthält die Forschungsergebnisse über den Aufenthalt und die Beziehungen, die Beethoven in dieser herrlichen, die „Österr. Schweiz" genannten Gegend hatte. Der Preis jedes Heftes beträgt 1 Mk.

Neue Lieder

Gustav Schreck: „Die ganze Kompanie" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (Verlag Fritz Schuberth jun., Leipzig. Preis 60 Pfg.).

Das ist eines der kostbarsten Liedchen, die in den Kriegstagen entstanden sind. Den halb wehmütigen, halb launigen Ton hat Meister Gustav Schreck mit vollendeter Sicherheit und unnachahmlicher Leichtigkeit getroffen. Noch lange, wenn die Schreckenszeiten des Krieges vorbei sind, werden die Sänger sich mit diesem entzückenden Stücke große Erfolge ersingen, wenn sie es so zu gestalten und vorzutragen verstehen wie Kammersänger Alfred Kase, der es mehrfach in Leipzig und zuletzt im Konzert des Dresdner Lehrergesangvereins (mit Friedrich Brandes am Klavier) zu unwiderstehlicher Wirkung brachte und wiederholen mußte. F. B.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 13

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 1. April 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Bemerkungen über Robert Volkmann

Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages (6. April)

Von **Theodor Bolte** (Budapest)

Es war dies, am Allerheiligentage des Jahres 1883, wohl das einzige Mal, daß sich im ehemaligen Konzertsaal der Kgl. Ungarischen Landesmusikakademie in Budapest eine Trauergesellschaft um die Bahre eines deutschen Musikers versammelte, wobei u. a. die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde durch einen Delegierten einen Kranz niederlegen ließ.

Der Seelsorger Wilhelm Győry, ein bekannter ungarischer Dichter, hielt eine ungarische Rede. Auch in deutscher Sprache wurden am Grabe des Verblichenen seine Verdienste gewürdigt, wobei ein geistlicher Chor seiner Feder durch den Nationaltheaterchor erklang.



Die Feier galt Robert Volkmann, welcher hier 1875—1883 als Lehrer der Komposition wirkte. Als der Zug das Gebäude auf der Andrassystraße verließ, sagte man sich: „Es muß ein großer Musiker gewesen sein".

Dem Kantor Friedrich August Gotthelf Volkmann in Lommatzsch (Sachsen) wurde am 6. April 1815 als zweiter Sohn Friedrich Robert geboren. Da der Knabe zum väterlichen Berufe bestimmt war, unterrichtete ihn sein Vater im Klavier- und Orgelspiel, während der Stadtmusiker Friebel den Unterricht in Violine und Violoncello übernahm. In der Volkmannschen Kantorei wurde mit Hilfe der beiden Söhne und Brüder die edle Kammermusik gepflegt und Motetten zum gottesdienstlichen Gebrauch aufgeführt. Hier setzte Roberts künstlerischer Werdegang ein.

1832 ging der junge Musiker nach Freiberg, um hier das Gymnasium zu besuchen und unter A. F. Anacker Musiktheorie zu studieren; er wurde bald Präfekt des Singechores. Während er hier gleichzeitig das Lehrerseminar besuchte, mußte er sich seinen Unterhalt durch Unterricht selbst verdienen. Nachdem Robert 1833 seinen Vater verloren, den er bereits auf der Orgel vertreten konnte, wandte sich der fertige Seminarist 1836 nach Leipzig, wo der Organist an der Nicolaikirche C. F. Becker (1804—1877)[1]) sein Lehrer in der Komposition wurde. Roberts älterer Bruder wurde Nachfolger seines Vaters.

Bereits in seiner Vaterstadt wurde eine kirchliche Komposition Roberts aufgeführt, und 1839 erschien das erste Werk: sechs Phantasiestücke für Klavier, bei Cranz im Druck. Das Heft umfaßt: „Nachtstück", „Idylle", „Walpurgisnacht", „Hexentanz", „Humoreske" und „Elegie", tonmalende Charakterstücke, welche die Aufmerksamkeit Schumanns erregten. Auch in Leipzig fehlte es Volkmann nicht an Gelegenheit, Klavierunterricht zu erteilen. In Meister Becker hatte er eine ganz bedeutende Lehrkraft, die fördernd auf den hochbegabten angehenden Künstler einwirkte, und die ihn nur bestärkte, auf der Kompositionslaufbahn zu verharren. Mittlerweile ließ sich Volkmann an der Universität für Philosophie und Pädagogik inskribieren. Das rege Leipziger Musikleben, mit Mendelssohn an der Spitze, gewährte dem Studierenden die gewünschte Anregung und geistige Befruchtung. Anfänglich versäumte Volkmann eine Annäherung an Schumann, geflissentlich seiner Beeinflussung aus dem Wege gehend, um selbst „neue Bahnen" zu betreten. Erst später machte sich Schumanns Einfluß geltend, während Volkmann sich nicht durch Mendelssohn so wie Gade, Jensen u. a. beeinflussen ließ. Leider hatte die Leipziger Studienzeit 1839 ein Ende.

Eine Stellung in einem Prager Institut, die ihn weder

[1]) Verdienstvoller Orgelkomponist und Musikschriftsteller, der Spender der „Städtischen Beckerstiftung" (theoretischer Werke).

befriedigte noch ernährte, verließ er, um 1840 eine gutdotierte Musikdirektorstellung bei einer ungarischen Gräfin antreten zu können, die sein Talent erkannte und ihm vor allem Muße zum Komponieren ließ. Das hier entstandene Liederheft Op. 2 (worunter je ein Lied von Eichendorff und Tieck hervorzuheben sind) widmete Volkmann seiner gräflichen Schülerin und Gönnerin. Doch versiegte in dem einsamen, in einem Park gelegenen Schloß bald die Schaffenslust Volkmanns und er wurde von der ihn hochschätzenden Gräfin, die ihn auch ferner nicht aus den Augen ließ, in Gnaden entlassen.

Zunächst wandte sich unser Tonkünstler mit einer Manuskriptmappe und nicht unbeträchtlichen Ersparnissen, da er nun schon einmal in Ungarn war, 1841 nach Budapest. Infolge der Empfehlungen seiner gräflichen Gönnerin fehlte es Volkmann nicht an gastfreundlichen aristokratischen Häusern und vornehmen Schülern aus diesen Kreisen. Zu seinen Freunden gehörte auch der künftige Thomaskantor Wilhelm Rust, mit dem, obwohl dieser nicht in Budapest wohnte, Volkmann dem Anscheine nach einen geselligen Verkehr gepflegt zu haben scheint, bis Rust (1848) nach Deutschland zurückkehrte. Briefwechsel und Volkmanns Besuche verband beider Freundschaft. Einer der ersten Musiker, mit dem Volkmann in Verbindung trat, war der ehemalige Kapellmeister des Nationaltheaters Karl Thern. Die mitgebrachte Ouvertüre Cmoll des um ein Jahr älteren Komponisten kam erst später (1875) durch das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde, an dessen Spitze Thern stand, zur Aufführung. Sie ist leider Manuskript geblieben. Als Lehrer am Nationalkonservatorium (seit 1852) vermittelte Thern endlich 1865 die Annahme bezw. Bestellung einer zum 25 jährigen Jubiläum der Anstalt auszuführenden Festouvertüre Volkmanns. Später bearbeitete Karl Thern Volkmanns Variationen über Händels Grobschmied-Thema für zwei Klaviere (1856), und zwar für seine Söhne Willy und Louis, welche dieses herrliche Duo 1863 in Budapest bei einer Volkmann-Matinée spielten und es später im Ausland wiederholten. Endlich wurde Volkmann durch den Vater der Liszt-Schüler Gebrüder Thern auch mit dem Altmeister Liszt bekannt gemacht. Thern setzte sich wiederholt für Volkmanns Orchesterwerke ein, um diese in Budapest und später in Leipzig aufzuführen oder zur Aufführung zu empfehlen. Auch die sommerliche Erholung bei der noch immer für Volkmanns Wohl sorgenden Gräfin, ebenso wie sein Aufenthalt auf dem Landgute seines Gönners und späteren Verlegers Heckenast sind hier zu erwähnen.

Ein durch den Josefstädter Regenschori Josef Wehner (1800—1884) zur kirchlichen Aufführung gelangter Psalm für Bariton, Chor und Orchester ist leider verschollen. Auch Synagogenchöre und Tempelmusik mußte Volkmann verfassen, als er ein halbes Jahr (1848/49) das Organistenamt in der Synagoge bekleidete, um sich über Wasser zu halten. Darauf folgte sein Eintritt in die Burgwache (Nationalgarde), ein ganz heterogenes Amt des friedlichen Musikers. Der künstliche Niederschlag findet sich in dem während dieser Zeit entstandenen Chore „Schlachtenbilder“ von Gerstenberg, in den Klavierstücken zu vier Händen „Suliman“ (Visegrád), „Die Russen kommen“ („Musikalisches Bilderbuch“) und dem Türkischen Zapfenstreich (Tageszeiten).

Volkmanns Kammermusik (Streichquartette und Klaviertrios) brach sich nur allmählich Bahn, obwohl sich Bülow und der Geiger Singer bemühten, dafür einzutreten. Eine Aufführung durch das Helmesberger-Quartett in Wien hatte nur einen Achtungserfolg. Selbst einem Hanslick war's noch Zukunftsmusik, obwohl er später einen Verkehr mit dem schweigsamen Komponisten versuchte.

1852 schrieb Volkmann infolge eines Konkurses des Wiener Männergesangvereins eine Messe für Männerchor, ohne jedoch den Preis zu erringen. Eine zweite Männerchormesse erschien später. 1854 erfolgte seine Übersiedlung nach Wien (woselbst eine Begegnung mit Brahms nachzuweisen ist). Hier war Volkmanns Muse nicht ganz unbekannt; denn Helmesberger war bereits mit mehr oder weniger Erfolg für ihn eingetreten. Anfänglich mußte er noch dem Unterricht gezwungen nachgehen, bald aber emanzipierte er sich auch von den wenigen Lektionen, die ihn drückten. In der musikalischen Kaiserstadt ungleich mehr angeregt als in Pest, kehrte seine alte Schaffenskraft zurück, und lebensfrohe Werke entstanden.

Gesellschaftlich war unser Tonkünstler nicht, er würde sonst als Mensch mehr Eingang in die Gesellschaft gefunden haben. Auch mit Hanslick, der Volkmanns Größe würdigte, kam es nur zu gegenseitigen Besuchen, und nur im trauten Freundeskreise taute der sonst Verschlossene auf. Mehr Zuneigung hatte der zum Liszt-Kreise gehörende Tondichter Peter Cornelius. Bei Josef Fischhof, wo das Ehepaar Schumann seinerzeit verkehrte und sich deren Freundeskreis einfand, war Volkmann wiederholt anwesend und widmete ihm sein „Buch der Lieder“. Der bekannte Beethoven-Forscher Gustav Nottebohn, der zu Volkmann die herzlichste Zuneigung hatte, vermittelte 1864 schriftlich die Bekanntschaft mit Brahms, indem er dessen Besuch in Pest dem damals dort wirkenden Volkmann ankündigte. Zehn Jahre später, 1874, wechselten beide Briefe über Volkmanns in Wien entstandenes und dort aufzuführendes Violoncellkonzert. Wenn Volkmann und Brahms (nach Kalbeck) zusammen in einem Wiener Café gesehen wurden, so kann dies nur bei einem früheren Besuche Brahms' in Wien oder einem späteren (nach 1862) Volkmanns in Wien gewesen sein. Volkmann war vor Brahms in Wien, und als Brahms nach Wien übersiedelte, war ersterer bereits in Pest.

Ebenso wie die Vertreter der Neudeutschen Schule (Liszt, Wagner) eine Erklärung gegen die Neuromantiker (Schumann, Brahms) richteten, ließen letztere eine Erklärung abgeben, wobei Brahms Volkmann aufforderte zu unterfertigen, allein Volkmann lehnte ab, eingedenk, was er Liszt und Bülow zu verdanken hatte.

Vielleicht regte Wiens schöne Umgebung Volkmann zu seinen Wanderskizzen an, die sich wohl mit Jensens Wanderbildern vergleichen lassen. Die acht Stücke der Wanderskizzen sind kürzer und prägnanter als die zwölf Wanderbilder. Vergleiche zwischen beiden ergeben Volkmanns Naturfreude, die sich am schönsten in „Unterm Lindenbaum“ [1]) (zwei- und vierhändig) ausdrückt, in vielsagenden und wenigen Zügen, während Jensen größere Klaviertechnik verlangt, obwohl diesmal von Mendelssohn emanzipiert. Volkmann war entschieden der größere und vielseitigere Komponist von beiden,

[1]) Keineswegs will der Komponist die Dorflinde schildern, unter der sich die liebe Jugend austobt, wie der Volkmann-Biograph meint, sondern es wird das zarte Flüstern der Lindenblätter im Winde feinsinnig illustriert.

während Jensen sich als Liederkomponist am wohlsten fühlte.

In Schumanns „Neuen Bahnen" bringt der Hinweis (nach 1850) auf Bargiel, Brahms, Dietrich, Franz, Gade, Heller u. a. den Namen des damals nicht so unbekannten Volkmann leider nicht.

1875 wurde Volkmann durch einen Brief Bülows erfreut, der sich über die ihm gewidmeten Händel-Variationen mit großer Begeisterung äußerte und sie seinem Unterrichtsrepertoir einfügte, bevor sie durch die Brüder Thern in weitere Kreise getragen wurden. Nächst der C dur-Fantasie, der C moll-Sonate und dem Konzertstück ist dies das bedeutendste Werk der Klavierliteratur.

Jedoch vermochte Volkmann in der klassischen Musikstadt nicht festen Fuß zu fassen; denn durch Kompositionen allein gelang es ihm nicht, hier sein Auskommen zu finden. Zu erwähnen ist noch die Einführung Volkmanns in der 1841 entstandenen Allgemeinen Musikzeitung (Leipzig), für welche er interessante selbständige Kunstaufsätze lieferte.

1858 versuchte Volkmann zum zweiten Male sich in Budapest niederzulassen, um hier möglichst unabhängig der Komposition zu leben. Bevor er sein langjähriges Junggesellenheim in der Festung aufschlug, wohnte er bei der Familie der Pianistin Frau Ottilie Ebner. Der Vater der Frau Ebner-Hauer war seinerzeit Mitschüler Schuberts im Stadtkonvikt zu Wien gewesen. Bei ihm wurden Schuberts Streichquartette erstmalig durch Kräfte seiner Freunde aufgeführt. Sein Bruder Franz Hauer spielte die zweite Geige mit den Brüdern Hacker und dem Cellisten Bauer bei dem D moll-Quartett 1826 in Anwesenheit des Komponisten. In dem noch heute von der Familie Ebner bewohnten Hause in Budapest verlebte Volkmann genußreiche Stunden. Im Kreise von Brahms, der Familie Thern und andern Pester Komponisten wurden die Kompositionen von Volkmann und Brahms durchgenommen. Anfang der 60er Jahre wohnte Volkmann im Heckenastschen Hause (IV. Egyetem-U. 4/II., jetzt der Franklingesellschaft gehörend). Er mußte aber gegen freie Verpflegung seine Kompositionen dem Verleger Heckenast überlassen.

Auch im gastfreundlichen Hause von Floch-Reyhersberg, dessen musikalische Gattin eine Tochter Jakob Schmitts ist, fanden sich Brahms und Volkmann mit der Pianistin Horowitz-Barnay, einer Schülerin des letzteren, ein. Man konnte übrigens Brahms mit Volkmann in den Straßen Pests selbander spazieren gehen sehen. Bald konnte Volkmann in eigenen Akademien seine Werke für Soli, Kammermusik und Orchester aufführen, die ihm reichlichen Lorbeer eintrugen. Bei einer Volkmann-Matinée am 6. Januar 1863 im Nationalmuseum brachten die Brüder Thern seine Händel-Variationen für zwei Klaviere in Anwesenheit des Komponisten zur Aufführung.

Im Mai 1865 besuchte Volkmann das Tonkünstlerfest in Dessau, woselbst die beiden Brüder das genannte Duo wiederholten.

Zur edlen Hausmusik und besseren Unterrichtsliteratur gehört vor allem Volkmanns Zyklus „Visegrád", das B. Vogel neben Schumanns Kreisleriana stellt; ebenso die ungarischen Skizzen, die „Tageszeiten" und das „Musikalische Bilderbuch". Erstere beiden mehr fürs Konzert, letztere zum Unterricht und häuslichen Vortrage.

1860 entstand Volkmanns Konzertstück Op. 42 C moll. In dem durch die Virtuosen unverdientermaßen, vielleicht seiner geringen Schwierigkeiten wegen, vernachlässigten Meisterwerke sind die vier Variationen über das schlichte C dur-Thema mit einem jubelnden Finale von brillanter Schlußwirkung im Weber ähnlichen Stil hervorzuheben. Öffentlich haben sich dafür seinerzeit Willy Thern und v. Dohnányi eingesetzt.

Für Volkmanns gern gehörte D moll-Sinfonie gibt es keine bessere Einführung als die in Hugo Riemanns Musikführer. Über diese und die darauffolgende B dur-Sinfonie schrieben weitere Analysen H. Reimann und H. Kretschmar. Eine 1867 komponierte Weihnachtskantate wurde durch Rust mit dem Thomanerchor in Leipzig aufgeführt. Es war verdienstlich, daß Volkmann außer geistlichen Chören für Trauung und Kirche auch die Männerchorliteratur bereicherte.

Neben Robert Fuchs, Brahms u. a. war Volkmann prädestiniert, die Serenadenform für kleines oder Streichorchester mit neuem tiefgehenden Gehalt zu ergänzen, wie seine unverwüstlichen drei mustergültigen Serenaden zeigen. Auch die Bühnenmusik zu König Richard III. von Shakespeare (1873) gehört dieser Zeit an. Die Ouvertüre gelangte als dankbares sinfonisches Tongemälde in Konzertsälen zur Aufführung. Für die herrliche Tondichtung mit der schottischen Nationalmelodie ist besonders Hans Richter eingetreten.

1878 wurde Volkmann für die neugegründete Landesakademie als Lehrer der Komposition berufen, welchem ehrenden Ruf der schon alternde Meister nur widerstrebend folgte. Doch verschaffte ihm dieses Amt einen sorgenlosen Lebensabend, obwohl dadurch die Zeit für eigenes Schaffen beschränkt wurde. Einen nicht minder ehrenden Antrag, Thomaskantor in Leipzig zu werden, lehnte Volkmann ab.

Die neue Musikakademie wurde Ende 1875 eröffnet. Der gegenwärtige Musikpalast, in den die Akademie anfangs des Jahrhunderts übersiedelte, erhielt an seiner Front die beiden großen Reliefs Erkels und Volkmanns, obwohl letzterer nicht hier unterrichtete, sondern in dem bescheidenen Gebäude auf der Andrassystraße. An der Spitze der Hochschule stand Liszt, der Volkmann mit herzlicher Sympathie entgegenkam. Neben Volkmann lehrte, da dieser nicht ungarisch konnte, noch Nikolits. Volkmann und später Kößler durften sich noch ihrer Muttersprache bedienen. Durch acht Schuljahre versah Meister Volkmann sein Lehramt, wobei er nur ausnahmsweise auch Privatschüler, wie den hochbegabten Grafen Zichy, annahm. Auch wurde seine Tätigkeit durch einige Kunstreisen unterbrochen.

Mitten in der schaffenden und lehrenden Tätigkeit bei allgemeiner Anerkennung seiner Verdienste wurde seiner Wirksamkeit am 29. Oktober[1]) 1883 durch einen frühen Tod ein Ende bereitet. Die Direktion der Kgl. Ungarischen Landesmusikakademie gab eine deutsche Karte heraus mit dem Schlußsatz: „Segen seinem Andenken".

Volkmanns Nachlaß betrug 1650 Gulden und ein großes versiegeltes Paket „ungedruckter Kompositionen".

---

[1]) Nicht 30. Oktober, wie H. Volkmann und H. Riemann angeben.



Musikerbriefe aus Josef Liebeskinds Musikbibliothek

Im ersten Heft des laufenden Jahrgangs der „Neuen Zeitschrift für Musik" habe ich in die großen Bücher- und Notenbestände der Musiksammlung von Josef Liebeskind einen Einblick gewähren können. An der gleichen Stelle hatte ich schon die Aufnahme der in der Sammlung vorhandenen Musikerbriefe in Aussicht gestellt. Heute sei erst einmal ein statistisches Verzeichnis davon gegeben, und zwar nur der Stücke, die davon angeführt zu werden verdienen. Dabei nehme ich Gelegenheit, noch die von mir im genannten Aufsatz übersehenen Notenautographen nachzutragen. Der einfachen Übersicht halber teile ich die Stücke in alphabetischer Reihenfolge der Briefschreiber mit. Wo der bloße Name genannt ist, handelt es sich in jedem Falle nur um ein einziges Schreiben.

Hier die stattliche Reihe Namen; die meisten davon werden dem Berufsmusiker ganz geläufig sein:

Fr. Abt;
Ch. Ad. Adam;
Auber;
Joh. Christian Bach (Der „Londoner", das leere Vorsatzpapier eines Buches, wahrscheinlich Notenheftes, im Querformat mit der Inschrift: „Huius libri possessor est Johann Christian Bach. Die 19 Aprilis 1747");
Joh. Christ. Fr. Bach (Der „Bückeburger");
Phil. Em. Bach (Widmung zu einer Sammlung Sonaten);
Wilh. Friedemann Bach (ausgeschriebene Altstimme zu der Kantate Joh. Seb. Bachs „Es ist das Heil uns kommen her", von W. Jähns auf die Echtheit bestätigt);
Joh. Seb. Bach (zwei Quittungen);
M. W. Balfe (Komponist);
Ant. Bazzini;
C. F. Becker;
L. v. Beethoven;
M. Aug. de Beriot;
Hector Berlioz;
Fr. Boïeldieu;
Brahms;
H. v. Bülow (2 Briefe);
Ole Bull;
Mich. Carafa;
Ch. S. Catel;
André Hippolyte Chelard;
L. Cherubini;
Alex. Et. Choron (Musiktheoretiker);
Muzio Clementi (Albumblatt);
C. Fr. Curschmann;
Carl Czerny;
Ferd. David (4 Briefe);
Karl v. Dittersdorf (ein Brief an Artaria & Co. in Wien und ein Stammbuchblatt „Menuett pour le Clavecin" mit der Unterschrift „Souvenez-vous toujours de votre sincer Ami, et tres humble serviteur de Dittersdorf");
G. Donizetti (ein Rezitativ aus der Oper „Duca d'Alba");
Heinrich Dorn;
Alex. Dreyschock;
H. W. Ernst;
Friedrich v. Flotow;
R. Franz;
N. W. Gade;
Gluck (zwei Briefe, in der Nachbildung veröffentlicht in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 1914, sowie das Ernennungsdekret für Gluck zum kaiserlichen Hofkomponisten vom 18. Oktober 1774);
F. Ch. Gounod;
A. E. M. Grétry;
Fr. Halévy;
Händel (eine von einem Briefe abgeschnittene Unterschrift „tres humble et tres obeissant serviteur George Frideric Händel");
Ed. Hanslick;
Joseph Haydn (von ihm mitunterzeichneter Heiratskontrakt, Brief an Artaria & Co. vom 14. Febr. 1787, eine Visitenkarte mit dem bekannten Kanon „Hin ist alle meine Kraft");
Moritz Hauptmann (2 Briefe);
Adolf Henselt (Stammbuchblatt mit zwei Takten Musik für Anton Rubinstein);
H. Herz;
Ferd. Hiller;
Johann Adam Hiller;
Fr. Heinr. Himmel;
J. N. Hummel;
Alfred Jaell;
Joseph Joachim (2 Briefe);
Friedrich Kalkbrenner;
Joh. Wenzel Kalliwoda;
Bernhard Klein;
Conradin Kreutzer (ein Brief und zwei Seiten eines Quintettes mit Klavier);
Fr. Kücken;
Franz Lachner;
Vincenz Lachner;
Joseph Lanner;
J. F. Lesueur;
Peter Jos. v. Lindpaintner;
Carl Lipinski;
Fr. Liszt;
Henry Litolff;
H. Marschner;
A. Methfessel;
Carl Mayer;
E. H. Méhul (ein Billett mit einigen Takten seiner Hand in Blei auf der Rückseite);
F. Mendelssohn Bartholdy;
G. Meyerbeer;
Ignatz Moscheles (3 Briefe);
J. Th. Mosewius;
Leopold Mozart (Paukenstimme zur Schlittenfahrt);
W. A. Mozart (Brief an den Vater vom 6. Dezember 1783, die „Cadenza per il primo Allegro" zum B dur-Klavierkonzert, wurde Ignaz Moscheles am 19. April 1820 aus der Andréschen Sammlung der Mozartschen Manuskripte zum Andenken gegeben);
Wenzel Müller;
H. Nägeli;
J. G. A. Naumann;
Sigismund Neukomm;
Otto Nicolai (2 Briefe);
Jacques Offenbach;
George Onslow (2 Briefe);
E. J. Otto;
Ferd. Paer (ein Brief, zwei Seiten für Streichquartett);
N. Paganini (ein Briefchen und einige Takte Musik für die Violine);
Joachim Raff;
J. Fr. Reichardt;
C. Reinecke (6 Briefe);

C. G. Reißiger (2 Briefe);
Josef Rheinberger;
Julius Rietz;
P. J. Riotte;
G. Rossini;
Anton Rubinstein;
Wilhelm Rust;
J. G. Schicht;
Friedrich Schneider (2 Briefe);
Schubart (Brief an Chodowiecky);
Franz Schubert (Für Klavier ein Trio zu betrachten als verlorner Sohn eines Menuetts. Von Franz Schubert für seinen geliebten Herrn Bruder eigends niedergeschrieben im Febr. 1818);
Clara Schumann;
Robert Schumann (Brief an Friedrich Kistner und eine Korrektur des Titelblattes von „Das Paradies und die Peri“; daneben von seiner Hand, nur auf die Überschrift bezüglich: „Keine hübsche Schrift. Ist das noch zu ändern, so bitte darum und noch um einen Correcturabzug.“);
Ferd. Ritter v. Seyfried;
L. Spohr (ein Kanon als Stammbuchblatt und ein Brief);
G. Spontini;
W. Sterndale Bennett (einige Takte für Klavier und ein Brief);
J. Stockhausen (ein paar Takte „Es ist genug“ von F. M. B.);
Joh. Strauß (Vater);
Johann Strauß (Sohn);
C. Tausig;
Ambroise Thomas;
Giuseppe Verdi;
Abt G. Vogler;
R. Wagner (ein Brief vom 10. Oktober 1842);
C. M. von Weber;
Jos. Weigl;
Henri Wieniawski;
Paul Wranizky;
C. Fr. Zelter.

Außerdem sind noch eine Reihe hochwichtiger Schriftstücke eines Grafen Luigi Bevilacqua an einen Freund vorhanden, die zur Entstehungsgeschichte des „Trionfo di Clelia“ von Gluck (1763) bedeutsamen Stoff bieten. Ich werde gerade diese Briefe nächstens in diesen Blättern veröffentlichen und in die Geschichte der Oper verarbeiten. Später werde ich hier noch die wichtigsten der andern Musikerbriefe, soweit sie noch nicht veröffentlicht zu sein scheinen, wörtlich mitteilen. Dr. Max Unger



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Da ist ja nun wieder einmal, wie in der vorletzten Nummer unseres Blattes zu lesen war, ein großer deutscher Tondichter zu Mozart und Beethoven eingegangen, und wir, die wir uns mit einem allgemeinen nationalen Aufschwunge brüsten, haben noch keines seiner Werke zu hören gekriegt. Heinrich Schulz-Beuthen! Wird nun einer von denen, die da im Konzertsaale nach nur deutschen Meistern schreien, eine Orchesterkomposition von ihm aufführen? Noch stehen für den Rest der Berliner Saison einige Orchesterkonzerte aus, aber wir haben da auch den Rest unserer Hoffnung begraben. Mein vorliegender Bericht wird zeigen, daß dieses Grab kein bloßes Bühnenrequisit ist.

Nachdem die Gesellschaft der Musikfreunde ihr zweites Konzert dem Genius Mozarts geweiht hatte, bestimmte sie für das dritte ausschließlich Brahms. Man begann mit der Akademischen Festouvertüre, ließ das große, aus einem Sinfonieentwurfe hervorgegangene D moll-Klavierkonzert folgen und schloß mit der ersten Sinfonie. Dirigent war wieder Prof. Wendel aus Bremen, Pianist der so sehr en vogue befindliche Arthur Schnabel. Beide gaben sich so, wie ich sie schon früher geschildert habe, und entheben mich dadurch des Näheren. Eindruck und Erfolg erschienen groß.

Brahms' C moll-Sinfonie war auch das Hauptwerk des neunten Konzertes der Königl. Kapelle. Dadurch, daß R. Strauß ihr die Variationen über den Choral Sancti Antoni vorangehen ließ, kriegte auch dieses Konzert einen bestimmten brahmsischen Anstrich. Wertvoller war aber dennoch der erste Teil, da er zwei Neuheiten enthielt. Die erste davon war freilich uralt: Haydns selten gespielte Sinfonie „Le Soir“, auch gemäß der Überschrift des Finalpresto „La Tempesta“ (sic! nicht mit accento grave über dem a, wie falsch auf dem amtlichen Programme stand) genannt. Der Abend und der Sturm, das sind ja schließlich keine disparaten Begriffe. Das ungemein freudig begrüßte Werk erlebte an der Stelle seine Première (!) und zwar in einer technisch vollendeten Aufführung. Strauß scheint Haydn und Mozart mit besonderer Liebe zu begegnen. Möglich, daß er in dieser Welt der unbedingten musikalischen Schönheit eine Erholung von dem turbulenten Durcheinander der eigenen findet. Die zweite Neuheit war ein „Halali“ betiteltes Orchesterstück unseres Berliner Akademiemeisters Friedrich E. Koch. Es enttäuschte aber. Eine solche Inhaltsleere, wie sie da nach einem hübschen Anfange wahrgenommen wurde, hatte man denn doch nicht erwartet.

Zur selben Stunde, da Strauß die Variationen von Brahms spielen ließ, führte sie auch Max Fiedler im vierten und letzten seiner Sinfoniekonzerte auf. So konnte man, da ja die Konzerte der Königl. Kapelle wegen des großen Andranges doppelt, als „Mittags- und Abendkonzerte“ gegeben werden, beide Darbietungen gut vergleichen. Dabei erschien Fiedlers Brahms bedeutender. Man fühlt, daß hier Komponist und Dirigent eines Herzens sind, während Strauß auf ganz andere Ideale gerichtet ist. An virtuoser Vollendung ließ aber Fiedlers Aufführung des schwierigen Werkes ebenfalls nichts zu wünschen übrig. Ebenso innig stehen Fiedler und Robert Schumann zueinander. Des letzteren C dur-Sinfonie war das Hauptwerk des Abends und schon deshalb willkommen, weil es lange Zeit in Berlin nicht zu hören gewesen war. In der Aufführung wären die tiefe Versenkung in die Innerlichkeit des Adagio und die verblüffende Virtuosität, mit der das Scherzo herauskam, besonders hervorzuheben. Die erste Hälfte des Konzertes segelte im langweilig gewordenen Fahrwasser: schon wieder Beethovens Egmontouvertüre, allerdings in echt beethovenschem Lapidarstile vorgetragen, und Mendelssohns Violinkonzert, mit dem uns erst drei Tage vorher Waldemar Meyer gelangweilt hatte. Diesmal wurde es von Ed. Braun gespielt, zwar ungleich virtuoser, aber doch zu klein und flüchtig, als daß es interessieren gekonnt hätte. Arg war es, daß der junge Mann wieder die beiden zusammenhängenden Sätze auseinanderriß, und zwar ohne dann die modulierenden Verbindungstakte ausfallen zu lassen. Dergleichen läßt stets auf einen schlechten oder wenigstens gedankenlosen Musiker schließen. In der Philologie aber pflegt man solche „Verbesserungen“ eines Originaltextes als Fälschungen zu bezeichnen und den Fälscher entsprechend abzufertigen. Fiedlers Ruf als eines bedeutenden, großzügigen Dirigenten ist ja nun allgemein anerkannt, selbst jenseits des „großen Teiches“, wo der Künstler längere Zeit in Boston an Mucks Stelle wirkte. Er gehört noch zur alten guten Schule, ist aber keineswegs hinter der Zeit zurückgeblieben. Seine Fachbildung verdankt er wesentlich dem Leipziger Konservatorium. Dort machte er schon als zehnjähriger Junge Aufsehen, dort eignete er sich auch unter Carl Reinecke sein ausgezeichnetes Klavierspiel an, das jetzt so vorteilhaft in der Kammermusik erscheint. Das Mozartsche Klavierquartett in G moll und das Rüfersche

Klaviertrio, das ich ihn neulich spielen hörte, schienen noch deutlich auf diesen unvergleichlichen Urquell der Bildung zurückzudeuten. Auch als Komponist ist Fiedler eine gediegene, ernst zu nehmende Künstlerfigur, leider aber zu zurückhaltend. Das Hamburger Konservatorium nahm in den Jahren seiner Leitung einen neuen Aufschwung, mit welchem Hinweise diese kurze Charakteristik geschlossen sei.

Damit nun mein Spott über die Triplizität der Berliner Musikereignisse gestützt werde, folgte bereits tags darauf eine dritte Aufführung von Brahms' Variationen über den angeblichen Choral des Heiligen Antonius. Das war im regulären Dienstagskonzerte der Philharmoniker unter Hildebrand. Auch Schumanns Cdur-Sinfonie kehrte da wieder. Die Hauptsache blieb aber Griegs A moll-Konzert, das Teresa Carrenjo spielte und somit einen ungeheuren Zulauf des Publikums verursachte. Dieses Werk war ebenfalls in unserer Kriegssaison zu kurz gekommen. Gleichfalls die ihm vorangesetzte Hebridenouvertüre von Mendelssohn. Man empfand es als Wohltat, sie wieder einmal zu hören. Ihre Schwestern blieben bis auf eine, die zum Sommernachtstraum, natürlich auch verschwunden. Die so schöne Melusine scheint in Berlin überhaupt seit Jahren vergessen zu sein. Gerade wie Ruy Blas, Athalia usw. Wüste, öde Wüste, trotz des scheinbaren Überflusses!

Die besagte Meyersche Aufführung des Mendelssohnschen Violinkonzertes nun geschah in einem Konzerte, das mit dem Blüthnerorchester gegeben und von Wilhelm Furtwängler, dem Sohne des berühmten Archäologen und Vasenkenners, dirigiert wurde. Dieser junge Kapellmeister wirkte bisher in Lübeck und geht nunmehr an das Mannheimer Hoftheater, durch welche Tatsache eine frühere Lesart über die dort frei werdende Stelle berichtigt wird. Hier in Berlin führte er sich nicht unvorteilhaft mit der Ouvertüre zu Glucks Alceste ein. Das bei uns fast unbekannte Stück wurde mit dem Weingartnerschen Schlusse gespielt, der so archaistisch in die leere Quinte ausklingt. Damit war auch hier der interessante Teil der Orchestergaben erschöpft, denn das Weitere — Beethovens Leonore III und Straußens „Tod und Verklärung" — mag ja in Lübeck noch anregen, bei uns aber wurde es diesen Winter bis zur Lächerlichkeit abgedroschen. Wie die vielen leeren Sitzreihen zeigten, schien sich denn auch das Publikum durch dieses Programm nicht besonders angezogen gefühlt zu haben. Als Gesangsgrößen wirkten Hedwig Francillo-Kaufmann und Sidney Biden mit. Erstere interessierte durch den Schattentanz aus Meyerbeers Dinorah und ärgerte durch die Flötenarie aus Händels „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato", weil das Stück völlig falsch und stillos dargeboten wurde. Chrysander scheint für diese Sängerin nicht existiert zu haben. Zudem klang ihre Stimme in dem unsäglich breit gezogenen Rezitative gepreßt und spröde. Den Erfolg machten allein die Kunststücke des virtuos gehandhabten Koloraturgesanges aus. Bidens Leistung war weit gediegener. Dieser tüchtige Sänger trug Beethovens Lied „An die Hoffnung" in einer Orchesterbearbeitung von Mottl vor. Letztere genügte schon allein, die durch das ewige Einerlei abgestumpften Musiklebensgeister zu stimulieren. Man ist eben bescheiden geworden. Selbst die Ouvertüre zu Reißigers Felsenmühle könnte einen jetzt anregen. Straußens „Tod und Verklärung" schloß auch das zweite Konzert des Blüthnerorchesters. Und Beethovens Coriolan eröffnete es. Man sieht, wie Trägheit und Bequemlichkeit die Programme diktieren. „Tod und Verklärung" scheint jetzt Wagners Kaisermarsch verdrängt zu haben, der bis Weihnachten grassierte. Nun, solange solche ewig wiederholten Werke anfangs und ausgangs stehen, kann man sich leicht davor retten. Auch diesmal setzte für uns Kritiker das Konzert erst mit der zweiten Programmnummer ein: Lysiarts Arie: „Wo berg' ich mich" (Webers Euryanthe), vortrefflich gesungen vom Königl. Opernsänger Bischoff, vortrefflich trotz des Umstandes, daß die schöne Stimme des Sängers anfangs nicht recht auf dem Posten zu sein schien. Doch wurde da ungleich mehr im Orchester verdorben, wo man ein Zeug zusammenwurstelte, das denn doch über die Grenze des musikalischen Anstandes ging. Diese Begleitung ist bekanntlich nicht leicht, aber deshalb hätte sie gehörig separat geübt werden müssen. Mag sein, daß da die Schuld nicht am dirigierenden Kapellmeister Alwin lag, aber der Kapellmeister bleibt in solchen Sachen immerhin der verantwortliche Minister. Ouvertüre und Arie dauerten zusammen 25 Minuten, dann folgte eine Pause von 35 (!) Minuten, ehe der mittlere Teil des Konzertes begann. Die ihn beschließende Ouvertüre zu Cornelius' Barbier hätte, falls man ihre Überflüssigkeit nicht zugeben will, ganz gut dem kurzen ersten Teile angehängt werden können, denn der zweite war mit zwei Orchesterstücken von Philipp Rüfer und einem dreisätzigen Violinkonzerte von Mozart lang genug. Das waren die Neuheiten des Abends, die die Kritik anzogen. Rüfers Stücke (Op. 22) sind aus Klavierwerken hervorgewachsen, aber durch Erweiterung und Neubildung völlig auf eigene Füße gekommen. Sie hinterlassen in Form wie Inhalt den Eindruck klassischer Vollendung. Des Adagio resignierte, elegische, nirgends aber wirre Stimmung ergreift die musikalisch fühlende Seele tief; es strahlt einen Geist aus, der sich über der Menschen Misère hinaus zum Göttlichen emporgerungen, aber die Liebe zur Menschheit nicht auf der Erde zurückgelassen hat. Im Scherzo einen sich dionysisch kräftige und sanft pastorale Züge, was starke, aber nicht maßlose Gegensätze gibt. Auf ein halbwegs gebildetes Publikum werden die beiden Stücke, die orchestergerecht sind und keiner langen Studierarbeit bedürfen, stets einnehmend wirken. Es seien deshalb alle Kapellmeister, die wegen kurzer Orchesterzwischennummern in Verlegenheit kommen, auf sie aufmerksam gemacht. Der Verleger ist André in Offenbach. Die andere Neuheit war weniger das Mozartsche Konzert, als vielmehr die Violinistin Lilli Tischer, die es vortrug. Talentvoll, solide gebildet, wird die junge Dame sicher eine gute Laufbahn durchmachen, wenn sie emsig weiterstudiert. Die Ruhe und Konzertsicherheit, die das Spiel ihrer routinierten Kollegin Edyth von Voigtländer auszeichnet, ist dem ihrigen noch nicht eigen. Diese bereits vollendete Künstlerin trug abends zuvor an derselben Stelle Bruchs hier nun auch bis zum Überdrusse gehörtes G moll-Konzert vor, wurde aber selber wieder übertroffen durch Albert Stoessel, der das Werk gleichzeitig im Bechsteinsaale mit Klavierbegleitung spielte. Der noch junge Künstler gehört gleichfalls zu den hervorragenden Talenten und soll außerdem tondichterisch veranlagt sein. Neben Richard Heber und Max Baldner ist er Mitglied des Streichquartettes von Willy Heß, jenes vortrefflichen Violinprofessors, der das Orchester der Königl. Hochschule inmitten des dort eingetretenen Niederganges vor gänzlicher Verlotterung bewahrt. Sein Quartett gab den letzten Abend und erzielte damit das einstimmige Urteil der Berliner Kritik, daß es zu den besten gehört, die gegenwärtig in der weiten Welt zu finden sind. Dabei werden namentlich die Geschlossenheit der Leistungen, die alles wie auf einem Instrumente gespielt erscheinen läßt, und die gleichmäßige Durcharbeitung der Polyphonie in allen Stimmen mit Recht betont. Gespielt wurde nach einem Quartette von Haydn das acht Tage zuvor von der Klinglerschen Vereinigung gehörte G dur-Sextett von Brahms und Mendelssohns Oktett. In letzterem wirkte ein Enkel des Komponisten, Franz von Mendelssohn, mit. Sonst traten zur Ergänzung Georg Kulenkampff-Post, Hjalmar von Dameck und Fritz Espenhahn, alles wohl anerkannte Kammermusikspieler, hinzu. Es klang also auch hier die laufende und hoffentlich einzige Kriegssaison in eine schöne Konsonanz aus.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Brahms' „Deutsches Requiem" bereitet uns immer edelste Weihestunden, besonders, wenn es so würdig und stilvoll aufgeführt wird wie im vierten (ordentlichen) Gesellschaftskonzerte unter der zielbewußten, gewissenhaften Leitung Schalks.

Chor und Orchester waren wieder sorgfältigst einstudiert, auch die zwei wichtigen Soli in den rechten Händen. Wenn der Hofopernsänger Hans Duhan mit seinem markigen, wohlgebildeten Bariton in der dritten Abteilung („Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß") wahrhaft erschütternde Töne anschlug, so hat vielleicht Frau Foerstel-Links frischquellender und zugleich so rührender Sopran mit dem Ende des fünften Stückes („Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet") manches Auge feucht gemacht.

Und die grandiosen Chorsteigerungen in Nr. 2, 3 und 6! Am meisten schlug diesmal fast der riesenlange, dereinst (1867!) in Wien ausgezischte Orgelpunkt von 36 Doppeltakten am Schlusse des drittes Teiles („Denn der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand") ein, und er kam in seiner gewaltigen, ehernen Kraft auch ganz günstig heraus. Prof. R. Dittrich vertrat in diesem Konzert wieder mit gewohnter Meisterschaft den Orgelpart, und zwar im Konzert sowohl, als auch schon bei der Generalprobe, welcher die Mehrheit der Kritik beiwohnte, da am Abend der Aufführung selbst (17. März) gleichzeitig Pfitzners „Armer Heinrich" (über den wir an anderer Stelle berichten) in der hiesigen Hofoper erstmalig gegeben wurde. Für das Deutsche Requiem war auch die Generalprobe schon seit Wochen ausverkauft. Ein Nimbus, den bei uns des Meisters Standwerk nur mit den zwei großen Passionen Bachs, Beethovens Neunten und Missa solemnis, sowie Haydns Oratorien teilt.

Einen Tag später beschloß in gleich würdiger, ja glänzender Weise O. Nedbal den Zyklus der acht Sinfonieabende des Wiener Tonkünstler-Orchesters. Beethovens Fünfte, in dieser Saison schon so oft gehört, wie begeistert und begeisternd hat sie Nedbal wieder dirigiert! Ihr ließ er, musterhaft einstudiert, eines der schönen und bei uns besonders beliebten Concerti grossi von Händel (Nr. 10 D moll) vorausgehen, von welchem das reizende Finale wiederholt werden mußte. Nach der gewaltigen Schicksalssinfonie gab es vernünftigerweise eine längere Pause. Denn gleich danach hätte man für die kolossalen Kraftleistungen, welche Wiens erste Bravour-Pianistin Frau Wera Specht-Schapira als Solo-Interpretion der geistreichen (aber etwas umständlichen!) „Burleske" R. Strauß' dem Bösendorfer entlockte, kaum den rechten Sinn gehabt. So fehlte es natürlich nicht an lebhaftem Beifall und den obligaten Hervorrufen. Etwas enttäuscht war man leider von der (für Wien neuen) „Vaterländischen Ouvertüre" Max Regers Op. 140, die er dem deutschen Heere gewidmet und daher aus einigen besonders volkstümlichen Melodien („Gott erhalte", „Deutschland, Deutschland über alles", „Wir hatten gebauet", „Nun danket alle Gott" und „Die Wacht am Rhein") kombinatorisch zu entwickeln und zu steigern suchte. Ein allerdings erstaunlich raffinierter Kontrapunkt, der aber trotz enormen Aufgebotes von Mitteln (auch die Orgel fehlt nicht!) nicht recht klingen will, ja die bekannten, lieben Weisen eher verzerrt, als ihnen neue patriotisch-begeisternde Kraft verleiht.

Im siebenten philharmonischen Konzert (21. März) machte Weingartner zuerst das Publikum mit dem Vorspiel zum vierten Akt der Oper „Ghitana" von Max v. Oberleithner bekannt und verschaffte dadurch dem talentvollen, ernst strebenden Wagner- und Bruckner-Epigonen, der bei uns hauptsächlich durch seine Oper „Aphrodite" und zwei Sinfonien vorteilhaft bekannt, lebhaften Beifall und Hervorruf. Inwiefern dieses klangschöne, stimmungsvolle und kräftig gesteigerte „Vorspiel" im Rahmen der Oper selbst wirkt (welche 1900 komponiert, im September 1901 in Köln ihre Uraufführung erlebte), kann man im Konzertsaal nicht beurteilen. Daß sie auch absolut-musikalisch verständlich und anziehend, bewies der schöne jetzige Erfolg. Unvergleichlich größeres Interesse erregte freilich neuerdings das nun folgende „Heldenleben" von Rich. Strauß, von den Philharmonikern schon wiederholt gespielt, aber jetzt zum erstenmal von Weingartner dirigiert. Und zwar tat er das mit einer Lust und Liebe, die an ihm, der nicht eben Freund exzentrischer Programmmusik, geradezu überraschte. Freilich, was man auch immer gegen das „Heldenleben" mit seiner keck herausfordernden musikalischen Selbstverherrlichung einwenden mag, eine der glänzendsten Leistungen des Komponisten bleibt es immerhin, und gesellt sich dazu — etwa den halb verwischten Anfang und das zu wenig eindringliche Violinsolo ausgenommen — eine gleich glänzende Darstellung, wie im letzten philharmonischen Konzerte, so ist der Erfolg verbürgt. Er äußerte sich diesmal in besonders stürmischem Beifall für Weingartner und das unübertreffliche Orchester, das sich von seinem Sitze erheben mußte.

Klassische Genüsse edelster Art waren am selben Tag — 21. März — abends im Musikvereinssaal wieder durch des Leipziger Gastes Professor Karl Straube meisterhaftes Bachspiel auf der Orgel zu erlangen. Er feierte hiermit zugleich vor einem massenhaften, andachtsvoll lauschenden Auditorium, eine Reihe auserlesener Prachtstücke des großen Thomaskantors kongenial wiedergebend, in würdigster Weise dessen 230. Geburtstag. Wieder an derselben Stelle gab am nächsten Abend — 22. März — das durch sein vortreffliches Zusammenspiel auf zwei Klavieren rühmlichst bekannte Künstlerpaar Louis und Susanne Rée ein Wohltätigkeitskonzert zum Besten der Gesellschaft vom weißen Kreuze. Hofschauspieler K. Skoda eröffnete mit einem zeitgemäßen Prologe von A. Deutsch-German und zwei warm empfundenen eignen patriotischen Gedichten, worauf die beiden Konzertgeber neben bekannten Stücken ihres reichen Repertoires auch interessantes Neues zu gewohnt beifälliger Geltung brachten. So, aus dem Manuskript gespielt und ihnen gewidmet, klangschöne Variationen mit Fugen für zwei Klaviere von Hermann Grädener, etwa nach Brahmsschem Vorbild in gediegenster Weise gearbeitet und auch dem geschätzten klassizistischen Komponisten die Ehre des Hervorrufes verschaffend. Joh. Strauß' Frühlingsstimmen-Walzer, besonders als Bravourleistung verschiedener Koloratursängerinnen bekannt, von Louis Rée für zwei Klaviere gesetzt, mußte wiederholt werden, und nach Liszts Don Juan-Fantasie (in derselben vorgeführten Bearbeitung für zwei Klaviere) wurde erneut eine Zugabe verlangt, welche das Künstlerpaar mit L. Rées sehr wirkungsvoller Paraphrase des pikanten Hauptwalzers aus dem Ballett „Der Schneemann" vom jungen Erich Korngold (stets eine der beifälligsten Glanznummern der beiden Konzertgeber!) gewährte.

Die Zwischennummern hätten Konzertmeister K. Prill mit einigen Soloviolinstücken und die Altistin Frau R. Breitenstein mit Liedervorträgen besorgen sollen, da aber die Sängerin erkrankte, spielte Professor Prill allein (eminent musikalisch wie immer, auch er mußte zugeben!), während die ausfallenden Gesangsnummern durch stimmungsvolle Soloklavierstücke feineren Salonstils von Louis Rée ersetzt wurden, von seiner ihn in Kunst und Leben so gut verstehenden Gattin mit erdenklichster Delikatesse in Anschlag und Phrasierung ausgeführt. Den Schluß des Konzertes bildete eine sehr wirksam populär gehaltene Fantasie Louis Rées für zwei Klaviere über die österreichische Volkshymne unter Einflechtung auch einer ganzen Menge anderer österreichisch-ungarischer Volkslieder, in einer höchst pompösen Apotheose des „Gott erhalte" am Schluß gipfelnd und damit das Publikum unwillkürlich zu brausendem Beifall und Aufstehen von den Sitzen drängend. Wieder einmal eine kleine patriotische Festkomposition, die ihren Zweck völlig erreichte.

Das große Interesse, welches Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" in Wien bei allen ernsten Musikfreunden (leider nicht auch bei dem eigentlichen Publikum!) erweckte, veranlaßte unsere Hofoperndirektion nun auch, auf das bereits 20 Jahre alte Erstlingswerk des hochbegabten Tondichters zurückzugreifen: sein dreiaktiges Musikdrama „Der arme Heinrich". Wenn sich nun aber schon die „Rose" — gewiß mit Unrecht! — hier nicht auf dem Spielplan zu erhalten vermochte, so dürfte dem „Armen Heinrich" in der Hofoper eine noch kürzere Bühnenexistenz vergönnt sein. Das liegt vor allem an der unglücklichen Stoffwahl. Was sich im mittelalterlichen Epos des Hartmann von Aue so rührend liest — bekanntlich die Aufopferung eines Mädchens für seinen aussätzigen Herrn —, wirkt, leibhaftig auf der Bühne dargestellt, nur peinlich. Zudem hat Pfitzners obligater Textverfasser James Grun — mit dem er

in ähnlicher Weise literarisch verschwistert ist wie bei uns in Wien Josef Reiter mit dem geistvollen Max Morold — im „Armen Heinrich“ noch weniger den Bedürfnissen der Szene zu entsprechen verstanden als in der „Rose“. Er gliedert die legendare Handlung in drei Bilder, welche jeder dramatischen Entwicklung entbehren. Die Musik hat Pfitzner, einer der edelsten Idealisten unter den Lebenden, gewiß ebenso mit seinem Herzblut geschrieben als die zur „Rose vom Liebesgarten“, die freilich eine weit gereiftere Technik verrät und, obwohl gleichfalls die Abstammung vom „letzten Wagner“ nicht verleugnend, doch auch relativ völlig neue Klänge von seltner Schönheit anzuschlagen wußte.

In der Partitur zum „Armen Heinrich“ klebt das meiste als sinngetreueste Stimmungsmalerei allzusehr an dem fatalen Stoffe, tritt selbständig-natürliche Gesangsmelodik allzustark zurück hinter hyperchromatischer Harmonik und Modulation, wobei dem feinst figurierten Orchester die Hauptrolle zufällt. Treffend bemerkt Dr. Hugo Riemann in seiner ausgezeichneten Besprechung der Mainzer Uraufführung des „Armen Heinrich“ (Musikal. Wochenbl. Jahrgang 1895 Seite 289), daß die verminderte Dezime des Anfangsmotives (vier Bratschen mit Sordinen) dem ganzen Stücke ihre Signatur aufdrücke. Und er illustriert dies zugleich durch ein Notenbeispiel, hiermit den besten Begriff von der in der Oper vorwaltenden schwülen Harmonik gebend.

Da übrigens der „Arme Heinrich“ seither in verschiedenen deutschen Städten — auffallend spät nach der Mainzer Uraufführung! — gegeben wurde, so in Leipzig (5. 12. 1909), dann 1911 in Karlsruhe, Straßburg, Stuttgart, und über alle diese Darstellungen in der „N. Z. f. Musik“ berichtet worden ist, brauche ich wohl auf szenische und musikalische Einzelheiten des ohne Frage hochinteressanten, aber in der Totalwirkung unerquicklichen Werkes nicht näher einzugehen. In der Wiener Aufführung glänzte vor allem unter der tüchtigen Führung Kapellmeister Reichweins unser unübertreffliches philharmonisches Orchester. Nur klang es vielleicht an einigen Stellen zu laut. Für die Solopartien waren mit die besten Kräfte der Hofoper ins Treffen gestellt: die Herren Schmedes, Mayr, Wiedemann, die Damen Kiurina, Hoy, jeder und jede redlich bemüht, der Autoren Intentionen zu entsprechen.

Noten am Rande

Sebastian Bach der Ungar! Nachdem Beethoven als Belgier entlarvt worden ist, konnte es nur eine Frage der Zeit sein, daß auch die anderen Helden der deutschen Tonkunst der Welt in ihrer wahren Nationalität vorgestellt würden. Nun ist es erreicht. Johann Sebastian Bach ist kein Deutscher, sondern, wie jemand in der Morningpost mitteilt, „bestimmt“ von ungarischer Abkunft. Auf Bach muß also die deutsche Musik verzichten, und Mendelssohn will ihr Herr Jemand gleichfalls nicht zugezählt wissen, weil er ja Jude sei.

Die barbarische Musikwoche in London. Die drei großen B bestreiten, wie die englischen Blätter hervorheben, das Musikfest in der Queens Hall zu London vom 15. bis 20. April. Das Eröffnungskonzert ist Orchester-, Instrumental- und Vokalwerken Bachs gewidmet; das zweite bringt Bachs Hmoll-Messe, das dritte Werke Beethovens für Orchester, Klavier und Singstimme, das vierte die Missa solemnis, das fünfte verschiedene Werke von Brahms, das sechste Brahms' Deutsches Requiem und Beethovens Neunte Sinfonie. Das Londoner Sinfonieorchester vereinigt sich zu diesen Aufführungen mit einem Chor von 200 Stimmen, der von der Philharmonischen Gesellschaft und dem Sängerchor von Leeds gestellt wird. Der Reinertrag dieser Musikwoche soll notleidenden französischen, belgischen und britischen Musikanstalten zugute kommen. Selbstverständlich sind die genannten Tonsetzer keine Deutschen: Bach ist Ungar, Beethoven Belgier und Brahms-Hamburger.

Der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen ist trotz dem Kriege eifrig tätig geblieben. Er wendet aber jetzt seine Wohltaten nicht dem Bayreuther Stipendienfonds zu, dem er noch zu den letzten Festspielen mehr als 13000 Mk. für Stipendien zur Verfügung stellte, sondern allgemein wohltätigen Zwecken. So hat der Verband 4000 Mk. dem Deutschen Bühnenverein, 8000 Mk. der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger zur Unterstützung durch den Krieg in Not geratener Bühnen-, Chor- und Orchestermitglieder und 1000 Mk. der ähnliche Zwecke verfolgenden Caritaskasse in Bayreuth überwiesen. Die Verwaltung hofft, sie werde dieselben Summen auch im Jahre 1915 spenden können. Die Generalversammlung 1914 fand in Weimar statt; 1915 soll keine stattfinden.

Kreuz und Quer

Berlin. Im Bechsteinsaale hielt Marie v. Bülow einen Vortrag über ihren verewigten Gatten Hans v. Bülow. Der Vortrag stellte sich indessen dermaßen als zwang- und planloses Geplauder dar, daß er allgemein enttäuschte. Zudem kam nicht einmal Neues dabei hervor. Alle die vorgelesenen Briefstellen, die erzählten Anekdoten, die zum Teil recht schiefen Beleuchtungen usw. waren entweder allbekannt oder geeignet, eher zu verwirren denn zu klären. Da Frau v. Bülow Berufsschauspielerin war, hätte man zum mindesten formal mehr erwarten können, als gegeben wurde.

— Ungefähr ein Dutzend namhafter Musiker bezw. „ausübender Künstler“ planen die Gründung eines „Deutschen Konzertvereins“, der losgelöst von den Agenturen arbeiten und in sechs Orchesterkonzerten Werke deutscher lebender oder innerhalb der letzten 50 Jahre fallender Meister aufführen soll. Anderseits bezweifelt man in Hinblick auf das Schicksal ähnlicher Gründungen die Lebensfähigkeit eines solchen, an sich ja höchst preisenswerten Unternehmens. Berlin ist zu zerfahren und zu wenig tief veranlagt dazu. (Außerdem sind bekanntlich zwölf Künstler selten unter einen Hut zu bringen, und ohne oder gegen die Konzertagenturen läßt sich in Berlin vollends nichts machen.) B. Sch.

Frankfurt a. M. Prof. Bernhard Scholz vollendete am 30. März in Florenz sein 80. Lebensjahr. Scholz, der aus Mainz stammt, ein Schüler von S. Dehn in der Komposition, hat in München und Hannover, Berlin und Breslau gewirkt, bis er 1883 als Nachfolger Raffs zum Leiter des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt berufen wurde. Hier hat er Vortreffliches geleistet. Von seinen Werken seien genannt: ein Requiem, Das Lied von der Glocke, die Opern „Golo“ und „Ingo“ (1896), „Wohin treiben wir? Betrachtungen eines Musikers“ (1897).

Görlitz. Zum ersten Male in Görlitz erschien vorige Woche der Leipziger Meistersänger Alfred Kase, der in unserer großen Musikfesthalle Balladen von Löwe und Lieder von Schubert, Schumann, Gretscher und Schönherr mit außerordentlichem Erfolge sang. Die hiesigen Zeitungen vergleichen ihn mit Paul Bulß und Karl Scheidemantel.

Kopenhagen. Gleichzeitig mit der Vollendung seines 50. Lebensjahres nahm Wilhelm Herold, der gefeierte Tenor des hiesigen Kgl. Theaters, als Pedro in „Tiefland“ Abschied von der Bühne. Er verfügt über ein solches Geschick in der Behandlung und der Ökonomie seiner Stimme und bildete sich zu einem solchen Meister des Vortrages aus, daß er Dänemarks größter Tenor und einer der gefeiertsten Tenöre in ganz Europa werden konnte. Freilich hatte seine Stimme von Hause aus die besonders glückliche Gabe eines sehr gewinnenden Klanges; dazu kam das entschieden Männlich-Sieghafte, das Herolds Gesang, Spiel und Erscheinung kennzeichnet, und so konnte es geschehen, daß vor 22 Jahren der damals 28jährige bisherige Schullehrer von der Insel Bornholm das anspruchsvolle Kopenhagener Publikum sogleich im Sturme gewann. Er behauptete dann freilich diese Stellung nur dank einer unausgesetzten Arbeit an sich und seiner Kunst. Zu seinen Eigentümlichkeiten gehörte in erster Linie die vollkommene Herrschaft, die er auf der Bühne über sich besaß. Er rührte, erschütterte, bezauberte, blieb aber dabei stets Meister seiner selbst.

— Franz Neruda, der hervorragende Cellovirtuose und Komponist für sein Instrument, ist hier im Alter von 72 Jahren gestorben. 1868 gründete er in Kopenhagen den Kammermusikverein und wurde 1892 Gades Nachfolger als Dirigent des Musikvereins. Er hat sich um das nordische Musikleben sehr verdient gemacht.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 14

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 8. April 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Carl Maria von Weber und das Leipziger Theater

Von Dr. **Georg Kaiser**

Die Beziehungen Webers zu Leipzig waren mannigfaltiger Art. Seine Freundschaft mit Rochlitz, seine Mitarbeit an der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, seine Bekanntschaft mit Methusalem Müller und Mahlmann, mit G. W. Fink und Amadeus Wendt war ihm besonders förderlich, und wenn ihn ein Besuch bei Rochlitz in Connewitz zum erstenmal mit dem Theaterdirektor Küstner in persönliche Berührung brachte, so war es doch das Verhältnis zu jenen Männern, das zunächst das Interesse des Leipziger Publikums für seine Tonschöpfungen wachgerufen hatte. In der in Leipzig erscheinenden Zeitung für die elegante Welt, in Rochlitzens Allgemeiner Musikalischen Zeitung und in dem von Wendt herausgegebenen Leipziger Kunstblatt wurde oft und mit Nachdruck auf Webers Bedeutung hingewiesen, und der hochgebildete Karl Theodor v. Küstner, unter dessen Direktion das Leipziger Theater 1817 bis 1828 eine Glanzperiode feierte, beeilte sich, Weber selbst für den Kapellmeisterposten des zu organisierenden städtischen Theaters zu gewinnen. Er bot ihm 1816 die mit 1500 Talern dotierte Stelle an, aber Weber lehnte das immerhin verlockende Angebot (denn wo es was zu organisieren gab, war Weber gern dabei) ab, um frei und ungebunden künstlerischem Schaffen leben zu können. Küstner behielt Webers kompositorische Tätigkeit scharf im Auge, und Weber selbst fand in dem unter Küstner als Regisseur wirkenden tüchtigen Schauspieler Wohlbrück einen eifrigen Fürsprech. Wohlbrücks Bekanntschaft hatte Weber bereits 1815 in München gemacht, und der feder- und reimgewandte Darsteller hatte ihm damals den Text geliefert zu seiner im Dezember 1815 zu Prag beendeten großzügigen Kantate: Kampf und Sieg, die zur Feier der Vernichtung des Feindes bei Belle-Alliance und Waterloo geschaffen war. Im Kunstblatt ergriff Amad. Wendt oft zu Webers Ehren das Wort, ja er ließ den Tondichter mehrere Male auch als Schriftsteller zu Worte kommen, indem er Berichte Webers aus der Dresdner Abendzeitung in seinem Blatte wiederdruckte. Nun ging es Weber in Leipzig viel besser als zu jener Zeit, wo er den Theaterdirektoren Gebrüder Seconda vergebens seine dramatischen Erzeugnisse angeboten hatte. Er wurde viel, ja sehr viel in Leipzig aufgeführt. So war die Leipziger Bühne eine der wenigen, auf denen „Euryanthe" einen unbestrittenen Erfolg errang, und sie war die allererste, die Webers Schwanengesang, den „Oberon", in Deutschland aufführte. Die ausführlichen und bedeutenden Kritiken Rochlitzens und Wendts über die „Euryanthe" und Rochlitzens geistvolle Besprechung des „Oberon" — das Urteil dieser beiden Männer galt in Deutschland viel — gehen aus von der Leipziger Aufführung. Außer der Jugendoper „Peter Schmoll und seine Nachbarn" wurden alle Weberschen Opern in Leipzig aufgeführt; nach neuerdings von mir gemachten Feststellungen wurden gegeben (von 1817 bis Ende 1913): „Der Freischütz" 510 mal (das meistgespielte Stück des Stadttheaters überhaupt); „Oberon" 262 mal, erste Aufführung am 24. Dezember 1826; „Euryanthe" 87 mal, erste Aufführung am 20. Mai 1825; „Preziosa" 74 mal, erste Aufführung am 23. Dezember 1822; „Die drei Pintos" 29 mal, erste Aufführung am 20. Januar 1880; „Das Waldmädchen" 19 mal, erste Aufführung am 27. März 1885; „Abu Hassan" 12 mal, erste Aufführung am 13. Dezember 1837, und „Silvana" 4 mal, erste Aufführung am 12. Dezember 1827. Für Neubearbeitungen bezw. Ergänzungen Weberscher Opern und Fragmente zeigte sich die Leipziger Bühne recht empfänglich; seit 1833 wird „Oberon" mit den Rezitativen von Wüllner aufgeführt; die wenig glückliche „Silvana" gab man unter dem auf einen früheren Opernentwurf Webers zurückgreifenden Titel „Das Waldmädchen" (nebst Prolog und Epilog: Die Sage) in einer textlichen und musikalischen Neubearbeitung von Pasqué und Langer, und Webers leider unvollendet gebliebene komische Oper „Die drei Pintos" in einer Textbearbeitung von Carl v. Weber, dem Enkel des Meisters, und musikalisch ergänzt von Gustav Mahler, dem damals in Leipzig wirkenden Kapellmeister.

Die Aufführungen Weberscher Werke hatten für die Theaterkasse große Bedeutung; Küstner sagt von ihnen (Rückblick auf das Leipziger Stadttheater, 1830): „sie bilden eine Galerie von dramatischen Gemälden, die durch ihren inneren Wert wie durch die festliche Ausstattung die rauschendste Aufnahme fanden und zugleich der Theaterkasse einen bedeutenden Ertrag abwarfen". Man hat Küstner oft vorgehalten, daß er zu viel für Dekorationen ausgäbe; in die Aufführung des „Oberon" steckte er jedoch nur 2460 Taler, nahm aber aus den ersten 42 Vorstellungen 19000 Taler ein. Trotz dieser verhältnismäßig geringen Aufwendung für die Ausstattung von Webers letztem Werk bot die Szenerie dem Auge des Zuschauers mancherlei Reize. Die Dekorationen hatte Ferd. Gropius gemalt, die

Oberonshalle war mit Liliensäulen ausgestattet und ließ wasserspeiende Schwäne sehen, das Meer aber bestand — wie bei der Londoner Uraufführung ein reichlich halbes Jahr zuvor — aus „einer einzigen gemalten Decke, welche hinter der weitgeöffneten Felsenhöhle über die ganze Breite der Bühne ging und von den Seiten aus bewegt wurde". Die Besetzung des Werkes nennt Küstner selbst vorzüglich; in der Allg. Musikalischen Zeitung wird vor allem Mad. Strait als Rezia gerühmt. Bemerkenswert ist, daß Küstner aus der Rolle des Puck zwei dienende Geister machte, deren einer (als Puck) die singende Partie gab, während dem andern der rezitierende Part (als Droll) zufiel. Auch der „Freischütz" war mit wenig Kosten ausgestattet worden und wußte doch „mit einer wirklich zauberischen Macht das Interesse und die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen und zu fesseln"; „Oberon" aber erfuhr eine überaus glänzende Aufnahme, und die Vorliebe des damaligen Leipziger Publikums für dieses Werk ist um so überraschender, als man andernorts die Oper schwach fand und in der Musik auffälligen Mangel an Erfindung und Kraft spüren wollte. Küstner äußerte sich dazu: „Es verdient eine besondere Erwähnung, daß die Musik mit jeder Wiederholung mehr gefiel und sich beim Publikum wie bei den Kennern in eine noch höhere Gunst als der „Freischütz" zu setzen wußte, was beinahe an allen übrigen Orten nicht der Fall ist. Ich schreibe dies besonders, nachdem ich die Oper an mehreren Theatern gesehen, der Art und Weise zu, wie hier die in dieser Oper vorkommenden Elfenszenen gegeben wurden, welche das Charakteristische dieser Musik ausmachen und ihr einen eigentümlichen Zauber verleihen. Sie wollen in Gesang, Spiel, Kostüm usw. so zart, so duftig, so phantastisch als möglich gehalten sein, weshalb auch Weber mir den freilich nicht auszuführenden Wunsch bezeigte, daß die Elfenszene am Schlusse des 2. Aktes, welche mit allen Reizen einer südlich mondhellen Nacht ausgestattet ist, hinter einem Schleier spielen sollte, um sie desto duftiger, zauberischer zu machen".

Die denkwürdige Erstaufführung des „Oberon" fand ein halbes Jahr nach Webers Tode statt, und es berührt schmerzlich, daß es dem Meister nicht vergönnt war, sein zunächst rein für englische Verhältnisse geschaffenes Werk auf einer deutschen Bühne erfolgreich aufgeführt zu sehen. Der „Freischütz" hatte ihm allerdings zu seinen Lebzeiten schon die reichsten Ehren und die Liebe des deutschen Volkes eingetragen; auch in Leipzig folgten die Aufführungen dieses Werkes rasch aufeinander, und die 50. Vorstellung, am 29. August 1824, war mit einer besonderen Feier verbunden, die zwar das Kunstwerk als solches schädigte, aber recht sinnig gedacht und ausgeführt war. Im Finale des letzten Aktes trat nach den Worten des Eremiten: „Ihm, Herr, der schwer gesündigt hat, doch sonst stets rein und bieder war, vergönnt dafür ein Probejahr, und bleibt er dann, wie ich ihn stets erfand, so werde sein Agathens Hand!" — Ännchen vor den Fürsten hin und bat ihn, dem Brautpaar das Probejahr, auf das es nun schon 49 mal verwiesen war, in Gnaden zu erlassen. Der Fürst antwortete, daß diese Gnade von zwei Mächtigeren abhänge:

Dem wackern Dichter, der das Wort mit zartem Sinn gebunden,
Dem Meister, der an Zaubertöne hat das Wort gebunden . . .

Indessen für diesmal glaubte er die Gewährung der Bitte verantworten zu können. In frohem Jubel nahen die Brautjungfern mit dem Brautkranz und einem riesigen Doppelkranz unter dem Gesang (Melodie des Brautjungfernchors):

Doch dieser reiche Doppelkranz
Dem wackern Künstlerpaare!
Sein Name prang' in Ruhmes Glanz
Noch viele hundert Jahre!

Der Chor schließt an:

Vivat, vivat!
Vivat Weber, vivat Kind,
Viele hundert Jahre!

Der Fürst aber schlingt nun den Doppelkranz um eine Leyer, während der Schlußchor erklingt:

Wir lassen die Meister, die Trefflichen, leben,
Die würdig des Dankes, der Huldigung sind.
Sie haben Gediegenes, Schönes gegeben,
Und dankbar bekränzen wir Weber und Kind.

Gern hätte man den gefeierten Meister als Dirigenten bei der Erstaufführung der „Euryanthe", am 20. Mai 1825, am Pulte gesehen; er mußte aber wegen Überbürdung abschreiben. Der damals am Stadttheater tätige Kapellmeister Heinr. Aloys Präger, der Vater des berüchtigten Ferdinand Präger (Wagner, as J know him), wandte sich nun an Weber mit der Bitte, ihm einige Andeutungen über die Zeitmaße bezw. metronomische Bezeichnungen zur „Euryanthe" zu übermitteln, damit er den Intentionen des Komponisten möglichst gerecht werden könne. Weber hat sich öfters als Gegner des Metronoms ausgesprochen, er willfahrte jedoch Prägers Bitte, ja, er hat die an Präger gerichteten Mitteilungen auch anderen Bühnen, die die „Euryanthe" aufführen wollten, übersandt. Für die Öffentlichkeit freilich waren die brieflich gemachten Angaben nicht bestimmt, aber schon Präger erkannte den Wert der den metronomischen Bezeichnungen folgenden allgemeinen Bemerkungen Webers über Zeitmaße, und er teilte sie unter dem Titel: „Einige Bemerkungen über den rhythmischen Vortrag von charakteristischen Gesangstücken. Von C. M. v. Weber" in der Berliner Allg. Musikalischen Zeitung 1827 dem großen Publikum mit. In dem dem Weberschen Schreiben beiliegenden Briefe spricht Weber dem Adressaten Präger gegenüber aus, wie er seine Mitteilungen aufgenommen wissen wollte: „Betrachten Sie es als ein Gespräch zwischen uns beiden, das sich zufällig auf das Papier verirrt hat". Die allgemeinen Bemerkungen Webers über die Behandlung der Zeitmaße [1]) sind außerordentlich treffend; wir wollen nur darauf hinweisen, daß die Weberschen Ausführungen in der Forderung gipfeln, die eigene fühlende Menschenbrust als Leiterin und Führerin anzuerkennen und um Rat zu fragen.

Der in der Fremde erfolgte Tod des Meisters (5. Juni 1826 zu London) rief auch in Leipzig tiefe Trauer wach, und als bekannt wurde, daß die Hinterbliebenen keineswegs in glänzenden Verhältnissen leben könnten, schickte man sich zu einer Gedächtnisfeier an, deren Einnahme der trauernden Witwe und ihren Söhnen zugute kommen sollte. Diese Feier fand so großen Anklang und Zulauf, daß sie „auf vielfaches Begehren" — so steht auf dem Theaterzettel — dreimal wiederholt (!) werden konnte. Der gerade in Leipzig weilende König Friedrich August I. von Sachsen und die Königin von Bayern zeichneten sie mit ihrem Besuche aus. Die Allg. Musikalische Zeitung

[1]) Sämtl. Schriften (Kaiser, 1908) S. 220 ff.

nimmt von der Feier nur kurz Notiz und bezeichnet sie als „schön eingerichtet"; eine Beschreibung wird als „nicht hierher gehörig" abgelehnt. In Küstners „Rückblick" und in dem „Tagebuche eines alten Schauspielers" von F. E. Genast ist einiges darüber mitgeteilt. Die Gedächtnisfeier, der jedesmal die Aufführung des „Freischütz" voraufging, war ein Gedicht von Heinrich Stieglitz, zu dem unter Weberschen Klängen lebende Bilder gestellt wurden. Der Sprecher war der leider so früh gestorbene, tüchtige Schauspieler Ed. Stein; er stellte eine Reihe

von heitern Lebensbildern,
welche, schwebend über Grab und Tod,
sein Leben und seiner Kunst gedenkend, schildern,
was der Reiche Köstliches uns bot.

Das erste Bild zeigte eine Gruppe Lützowscher Jäger beim nächtlichen Wachtfeuer im Walde (Musik: Was glänzt dort im Walde im Sonnenschein?) Das zweite Bild brachte unter den Klängen des Mailiedes aus „Euryanthe" die Darstellung einer Bauernhochzeit; im dritten Bilde sah man Euryanthe am Bache unter Weiden schlafend und im Hintergrunde den König mit Gefolge zur Jagd ausziehen, dazu erklang der prächtige Jägerchor aus „Euryanthe": Die Tale dampfen, die Höhen glühn! Die nächste Gruppe war ein nächtlicher Zigeunerzug mit Fackeln, Preziosa auf einem Maultier reitend, der Chor sang (aus „Preziosa"): Es blinken so lustig die Sterne. Das fünfte Bild zeigte Oberon auf Lilien gebettet und im Schlafe von Elfen belauscht; „leicht wie Feentritt nur geht" (aus „Oberon") vernahm das Ohr des Zuschauers. Der Sprecher schloß dann also:

Ja, du lebst, wirst freudig fort uns leben,
Huldigend hängt unser Herz an dir,
Dir ein äußres Denkmal auch zu geben,
Suchten lange schon vergebens wir.
Schönstes Denkmal sind dir jene Geister,
Die verkörpert deines Geistes Ruf,
Aber wir, wir jubeln froh dem Meister,
Der sie liebend uns zur Wonne schuf!

Das Schlußbild ward belebt durch die Hauptpersonen der vier Meisterwerke Webers: Oberon mit einem Lilienkranze, Preziosa mit einem Granatenkranze, Max („Freischütz") mit Eichenlaub und Euryanthe mit Rosen schmücken die von Wolken umgebene Büste des Meisters mit Lorbeer und hängen ihre Kränze in den Wolken auf. Vier Sterne treten hell aus den Wolken hervor und verklären Webers Bild.

Die Wertschätzung der Opern des Meisters in Leipzig beweist sich auch darin, daß sie zur Feier von nationalen Gedenktagen und Festen aufgeführt wurden. Auch die Männerchöre Leyer und Schwert wurden im Theater gesungen, zuletzt zur Feier des 25jährigen Gedenktages der Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches (18. Januar 1896), und zu Bismarcks 70. Geburtstage gab es eine Aufführung des „Waldmädchens". In den letzten Jahren ist die Pflege der Weberschen dramatischen Kunst zugunsten anderer Werke etwas zurückgetreten.



Zur Psychologie des Musikschülers

(Erfahrungen)

Von **Adolf Prümers**

Im allgemeinen läßt sich die lernende Jugend in dreimal drei Kategorien unterbringen: da sind die Hochbegabten, die Minderbegabten, die Unbegabten; ferner die Fleißigen, die leichtsinnige Mittelsorte, die Faulen; oder die Streber, die Lauen und die Trägen. Die gleiche Einteilung ergibt sich auch im besonderen bei der musikstudierenden Jugend. Auch hier ein Teil Hochbegabte, Fleißige, Streber; weitere Teile Minderbegabte, Mittelsorte, Laue und drei Teile Unbegabte, Faule und Träge. Die Faulen sind Nichtstuer aus Laune oder Lebensanschauung, die Trägen werden durch ein geistiges, negatives Schwergewicht zum Nichtstun förmlich verurteilt.

Die Streber in den Schulfächern sind gewöhnlich auch Streber in der Musik; der umgekehrte Fall, daß Musikstreber schlechte Schüler in andern Fächern sind, tritt nur dann zutage, wenn ein unwiderstehlicher Hang zur Musik das gesamte Interesse auf diesen einen Punkt konzentriert. Die erste Kategorie gibt zu Klagen auch anderer Art keinen Anlaß. Dagegen bieten die beiden übrigen Kategorien mancherlei interessante Einblicke in die Psyche des Musikschülers. Zunächst auf rein musikalischem Gebiete.

Daß Übung den Meister macht, will so leicht kein Musikschüler der zweiten und dritten Kategorie in der Praxis erproben. Etüden, diese trockene Speise, die auch nur wenige Lehrer schmackhaft zu machen verstehen, sind ein Abschreckmittel, das nicht zu oft angewendet werden darf, wenn der Unterricht nicht beiden Teilen zur Qual werden soll. Ist der Lehrer nicht so einsichtig, so hilft ihm der Schüler häufig nach, indem er das Etüdenheft „zu Hause vergißt", und wenn er es dann nach vier Wochen wieder mitbringt, so ist inzwischen aus Etüde Nr. 11 die Etüde Nr. 4 geworden, bis endlich der Verräter in Gestalt eines notierten Fingersatzes erwacht und der Betrug aufgedeckt wird. Aber auch dagegen ist ein Kraut gewachsen: man radiert den Fingersatz einfach weg! Merkt es der Lehrer, so verwahrt sich der Backfisch modernen Kalibers mit den klassischen Worten: „Sie verschmieren mir die ganzen Noten!" Solche frühreife Kücken muß man laufen lassen. Ein Vater, der Czernys „Schule der Geläufigkeit" „so melodiös" fand, bat mich, bei seiner Tochter mit diesen Etüden zu beginnen. Ich gestand ihm, daß ich bereits bei Etüde Nr. 8 angelangt sei — so fleißig hatte seine Tochter geübt! Und der Papa hatte noch keine Note davon gehört! Eine andere Schülerin, die jene Schule nahezu ausgeübt hatte, sagte mehr als einmal zähneknirschend: „Den Czerny könnt' ich erwürgen!" Ich beruhigte sie dahin, daß er schon sehr lange tot und auch ein wenig verstaubt sei. Ein Abendschüler, mittelbegabt, aber fleißig, ja hartnäckig fleißig, sagte mal am Monatsschlusse: „Ich will lieber gleich vor der Stunde bezahlen, sonst reut es mich nachher!" Er ist aber heute noch mein Schüler und sein eiserner Fleiß hat es zu Etwas gebracht. Andere kürzen sich die Lektionsstunde ab, indem sie 15 Minuten zu spät kommen und 15 Minuten vorher davonlaufen. Sogenannte Kurzstunden! Nach den Ferien kommt eine Schülerin zur angesetzten Stunde zur Lektion, aber ohne Noten, und mit dem unschuldigsten Gesichte von der Welt fragt sie, wann sie Stunde habe; sie habe es vergessen!?

Ein besonderes Kapitel bilden die Notlügen des Musikschülers. Und deren sind heute so viel, daß man über die Verdorbenheit der Jugend wohl bitter klagen, ihr aber auch überall, wo Verdacht am Platze ist, gleich gehörig auf die Finger hauen muß. Wenn eine Schülerin mit der Notenmappe zur Lektion kommt und sich ent-

schuldigt, daß sie heute nicht spielen könne, so ist das stets eine Lüge. Die mitgebrachte Notenmappe ist der Deckmantel daheim: das Kind geht zur Stunde. Wenn die Lügner nun wenigstens die Mappe im Hausflur versteckten, damit der Lehrer keinen Verdacht schöpfen kann! Aber da fehlt ihnen noch die Routine, oder sie glauben, der Lehrer sei schon froh, wenn sie nicht ganz und gar absagten. Denn meist verliert ja auch der Lehrer den Schüler, wenn er ihn der Lüge überführt hat. „Ich verreise auf vier Wochen zur Großmama nach Hannover!“ sagte ein eitler Backfisch zu mir. Leider hatte die Lügnerin das Pech, daß ich sie in diesen vier Wochen dreimal im Café und auf der Promenade mit einem jungen Gymnasiasten antraf; die Monatsgage für den Unterricht — zwölf Mark — verjubelte sie mit diesem Lebejüngling. Eine andere Schülerin kürzte die ganze Stunde ein halbes Jahr lang um 30 Minuten, da sie für die Aussteuer ihrer Schwester mitarbeiten müsse. Diese Schwester war ein junger Kaufmann, der jeden Dienstag und Freitag von halb elf bis elf vormittags „Besorgungen“ zu machen hatte. Der Krebsschaden liegt in dem übel angebrachten Vertrauen der Eltern, ihren Kindern das Stundengeld ohne Forderung einer Quittung mitgeben zu dürfen glauben. Die allermeisten Schüler „knipsen“ da etwas „ab“. Das lehrt am besten folgender raffinierter Fall. Eine Schülerin von 13 Jahren bezahlt für den Monat, also bald für acht, bald für neun Stunden, zehn Mark. Sind es neun Stunden, so schenkt diese der Lehrer hinzu. Nun waren es mal neun Stunden, von denen eine ausfiel; es bleiben also acht mal 1,25 M. = zehn Mark. Da kommt die Schülerin mit einer unnachahmlichen Naivetät und mit leisester Stimme sagt sie: „Eine Stunde fiel aus!“, bezahlt für sieben Stunden mit schön abgezähltem Gelde und den Rest verjuxt sie auf dem Jahrmarkt, zusammen mit der Schulfreundin, die eine ganze Stunde unruhig vor dem Fenster promeniert und das Ende der Lektion gar nicht erwarten kann. Ich frage: „Ist das junge Mädchen da draußen deine Freundin?“ Sie sagt keck: „Nein!“ und draußen nehmen sie sich Arm in Arm und springen lachend davon. „Ist das ein dummer Kerl!“ höre ich sie sagen. Lauft nur zu: im kleinen fangt ihr an, im großen hört ihr auf, hoffnungsvolle Jugend von heute.

Ein andermal hatte eine Schülerin, die bei ihrer Tante einlogiert war, deren Tochter zur Unehrlichkeit verführt. Ich sah dem ewigen Absagen und Schuldigbleiben ein volles Jahr zu; dann riß mir der Geduldsfaden, und ich legte den Eltern einen Nachweis über den Stundenbesuch vor. Es ergab sich, daß die Gelder von vier Monaten verjuxt worden waren! 40 Mark! Aber selbst Erwachsene scheuen nicht vor Notlügen zurück. Ein Fräulein anfangs der Dreißiger ließ sich als „bettlägerig“ entschuldigen; sie lief mir leider in den Weg, als sie mit dem Tennisschläger vom Sportplatz heimkehrte. Sie zog ihren großen Schlapphut quer am Gesicht herunter, als es zu spät war. Daß Erwachsene, wenn sie nicht bezahlen können, vier Wochen und länger unentschuldigt fortbleiben, ist auch ein bekannter Trick. Was sich schickt, wissen leider nur die wenigsten Schüler. Statt eine Stunde abzusagen, lassen sie den Lehrer, der seine Zeit vielleicht anderweitig nutzbringend verwerten könnte, warten, und zwar einmal, zweimal, wochen-, ja monatelang! Hierin können die Christen viel von den Juden lernen; noch nie ist mir ein Jude etwas schuldig geblieben, sie zahlten in der letzten Woche des Monats, während die Christen — ich bin auch Christ — nach dem Ersten bezahlen oder schuldig bleiben. Ebenso gewissenhaft sind die Juden im pünktlichen Absagen der Lektionen. Hingegen stellen andere noch größere Forderungen. So hatte ich mal die hohe Ehre, eine Gesangsschülerin zu besitzen, welche so falsch wie die Nacht sang: in C dur sang sie fis, as und b! Da ihr der Preis für eine Stunde — zwei Mark — zu hoch war, nahm sie — eine Viertelstunde à 50 Pfennig. Sie dehnte aber dieses Viertelstündchen stets so weit hinaus, daß es 30 Minuten wurden. Ich ließ es zu, denn was tut man nicht zur Förderung eines solchen Talentes! Die Studienbücher und Lieder mußte ich ihr natürlich auch leihen, da sie „nichts Passendes“ hatte, und wenn sie die Noten zu Fetzen zersungen hatte, gab sie mir diese zurück: „Die sind ja Ihr Eigentum!“ — „Allerdings!“ sagte ich mit großer Betonung. Als ich ihr schließlich mal die Meinung geigte, inwiefern fis, as und b in C dur nichts zu suchen hätten, verließ sie mich, noch fragend, ob ich ihr böse sei. Ich hatte den Mut, ihr ein recht derbes „im Gegenteil“ nachzurufen.

Das schier unerschöpfliche Thema interessiert besonders noch bei der Frage: „Wie verhält sich der Schüler bei einem Fehler, den er gemacht hat?“ Grundverschieden! Der Streber zuckt meist heftig zusammen und verbessert im nächsten Moment so schnell, daß die falsche Note wie ein kurzer Vorschlag klingt. Die Mittelsorte sonnt sich stets erst an der Dissonanz, ehe sie, halb aus Instinkt, halb auf gutes Zureden eine Änderung vornimmt. Meist geschieht diese dann noch am falschen Orte; oben und unten, rechte und linke Hand werden verwechselt, ja oft weiß so ein Geplagter nicht mal mehr, welcher Finger der Daumen ist. Und nun die Vorzeichen! Treibt sich da ein Kreuz bei f und g herum, so wette ich richtig, daß fis-g statt f-gis gespielt wird. Ebenso hartnäckig sind die Übel des Anschlags. Während die einen eine starke Faust entwickeln, sind die anderen so eine Art Leisetreter; ihre Finger kleben an den Tasten; da ist ein Stakkato und ein kurzer, kräftiger Forteanschlag trotz aller „Rederei“, trotz Bitten und Fluchen nicht zu erzielen. Der Lehrer tut gut, wenn er sich „drein schickt“; denn diese Leisetreter haben nicht nur Leimfinger, sie haben auch ein dickes Fell. Eher ist eine Festung zu erstürmen und ein Holzklotz zum Sprechen zu bewegen, als diese Trägen in Schwung zu bringen. Ich habe aber eine Schülerin, die bei jeder falschen Note lächelt. Erst erzürnte mich dies sehr, aber mit der Zeit fand ich die Sache selbst des Lächelns wert; immer noch besser als sich erregen, erhitzen, gar den Herzschlag kriegen. Ein anderer Schüler, der sehr gewissenhaft ist, zieht bei einem falschen Tone die Luft durch die Zähne, als hätte er sich in den Finger geschnitten; er hebt auch beide Schultern hoch, wenn ein Akkord gar zu schwer ist. Doch das zählt schon mehr zur Physiologie des Musikschülers!



Der photographierte Schall

Kann man den Schall, dessen Aufnahme doch die Aufgabe unseres Ohres ist, sehen, ihn also auf der photographischen Platte statt auf der Walze des Phonographen festhalten? Es ist tatsächlich so, und nachdem bereits Töpler ein allerdings sehr umständliches Verfahren erfunden hatte, haben jetzt Foley

und Sonders in der „Physical Review“ ein neues, einfacheres Verfahren beschrieben, das Bilder von überraschender Klarheit liefert. Ein Schall entsteht bekanntlich, wenn die uns umgebende Luft infolge eines Geräusches eine Erschütterung erleidet; diese pflanzt sich in der Sekunde mit etwa 330 m fort und ruft beim Auftreffen auf das Trommelfell unseres Ohres die Gehörsempfindung hervor. Um diese Schallwellen photographieren zu können, muß man sie erst einmal sichtbar machen, denn die außerordentlich durchsichtige, uns überall gleichmäßig umgebende Luft sehen wir eben wegen ihrer Durchsichtigkeit nicht. Nur bei großen Unregelmäßigkeiten innerhalb ihrer Verteilung wird sie für unsere Augen bemerkbar, so etwa, wenn wir im heißen Sommer über ein von der Sonne beschienenes schwarzes Schieferdach hinwegblicken. Wir bemerken dann in unmittelbarer Nähe der heißen Fläche ein Flimmern und Zittern, das darauf beruht, daß die Lichtstrahlen beim Übergang aus den dichteren kalten Luftschichten in die erwärmte Schicht gebrochen werden. Dieselbe Erscheinung nimmt man wahr, wenn eine möglichst nicht leuchtende Gasflamme zwischen einer hellen Lichtquelle und einem weißen Schirm aufgestellt wird. Dann erscheint sogar das Flimmern und Zittern auf diesem Schirm als eine Art Schatten; man nennt dies Schlierenbildung. Da nun die Schallwellen nichts anderes als wandernde Luftverdichtungen sind, bilden auch sie Schlieren, nur braucht man besondere Apparate, um diese für das Auge festhalten zu können. Denn einmal handelt es sich bei den Schallwellen um außerordentlich feine Dichteänderungen, so daß man eine Lichtquelle von sehr geringer Ausdehnung braucht, um scharfe Schatten zu erhalten. Sodann aber durcheilen diese Dichteänderungen als Schallwellen ja in einer Sekunde eine Strecke von 330 m, also in einer tausendstel Sekunde einen Weg von 33 m.

Als Lichtquelle für die Photographie des Schalls benutzt man nun, wie Paul Gehne in der „Natur“ ausführt, den elektrischen Entladungsfunken. An dem einen Ende eines etwa 3 m langen, lichtdicht schließenden, schwarzen Kastens befindet sich die elektrische Beleuchtungsvorrichtung, die so eingerichtet ist, daß auf der auf dem anderen Kastenende angebrachten photographischen Platte für einen winzig kleinen Augenblick das Licht einer nahezu punktförmigen Lichtquelle aufleuchtet. Zur Erzeugung eines kurz abgerissenen lauten Schalls wird nun ebenfalls der elektrische Entladungsfunke verwendet; und zwar ist die hervorbringende „Schallfunkenstrecke“ in der Mitte des Kastens untergebracht, sie besteht einfach aus zwei einander gegenüberstehenden, rechtwinklig gebogenen Drähten, die voneinander isoliert sind. Damit das von den Platinelektroden dieser Drähte ausgehende an und für sich schon schwache Funkenlicht nicht ebenfalls auf die photographische Platte fällt, sind kleine durchbohrte Zylinder aus Hartgummi über die Drahtenden gestülpt, die das Licht abblenden. Erzeugt man nun eine elektrische Entladung in der Schallfunkenstrecke, so geht von dieser eine Schallwelle aus, die sich als Kugelwelle mit der bekannten Geschwindigkeit ausbreitet. Nehmen wir an, der Kasten habe einen Querschnitt von 60 cm, so ist die Welle nach Ablauf von einer tausendstel Sekunde bereits an den Kastenwänden angelangt. Soll ihr Schatten auf die photographische Platte fallen, so muß die Belichtung in einem Zeitabstand von weniger als einer tausendstel Sekunde aufeinanderfolgen. Dies erreicht man, indem mehrere Leydener Flaschen, sogen. Pufferbatterien, parallel geschaltet werden, so daß zwischen der Entladung der ersten und der letzten Flasche eine kleine Zeitdifferenz entsteht, die man auf Grund von Versuchen sogar auf eine zehntausendstel Sekunde herabmindern kann. In diesem Falle hat die Schallwelle erst einen Weg von 3 cm zurückgelegt, sie bildet also, wenn die photographierende Lichtquelle aufflammt, gerade eine Kugel von 3 cm Radius, die auf der photographischen Platte einen kreisförmigen Schatten von entsprechender Ausdehnung entstehen läßt. Bringt man an die Stelle der photographischen Platte eine Mattscheibe, so kann man die Schattenbilder der Schallwellen mit bloßem Auge beobachten.

Allerlei Haupt-, Neben- und Hintergedanken

Von Willy v. Moellendorff

Das ewige Zweifeln an der Zuverlässigkeit der Selbstkritik ist der gallenbittere Wermutstropfen im süßen Sekt der Schaffensfreude.

*

Das Weltall ist nur im Kleinen kompliziert gestaltet, im Großen ist es jedoch sehr einfach gebaut. Ebenso sind die Werke unserer Meister beschaffen. Auch hierin, nein: vor allem hierin ein Abbild der Welt! Wenn die Kunst anfängt, auch in ihren großen Linien kompliziert zu werden, so ist das nicht ein Zeichen des Fortschritts, sondern der Abkehr von der Natur: ein Zeichen des Verfalls.

*

Der Komponist soll beim Schaffen kein Klavier benutzen! Das ist so, als wenn der Küchenmeister während des Kochens nicht seine Speisen ausschmecken sollte! Natürlich braucht er das wirklich nicht bei einem Gericht, das er schon hundertmal bereitet hat, dessen letzter Zusammengeschmack ihm somit im voraus bekannt ist. Will er aber ein neues Gericht erfinden, so muß er notgedrungen schmecken und schmecken, denn: Ungeschmecktes schmeckt sich nicht! Genau so muß es der Komponist machen, der Neues erfinden will, und dazu bedarf er halt des Klaviers, denn auch: Unerhörtes hört sich nicht! Freilich: wer immer nur bereits Geschmortes schmort, braucht nie zu schmecken.

*

Die Zahl der Konzerte und der schweren Verbrechen ließe sich mit Leichtigkeit um ein Bedeutendes vermindern, wenn die Presse ihre Berichte darüber erheblich einschränken würde. Ja, es tut mir leid, es auszusprechen: die Presse trägt die Hauptschuld daran, daß die Hochflut der Konzerte und der Kapitalverbrechen nicht abschwellen will.

*

Es ist genau so unmöglich, ein Kunstwerk sub specie aeternitatis zu betrachten, wie eine Landschaft von einem unbesteigbaren Berggipfel aus. Dennoch: so viele unserer Kunstrichter können es. Diese Beneidenswerten!

*

Wenn man, wie so oft, ein neues Orchesterwerk nur mit den Exklamationen loben hört: Welche Kühnheit der Harmonie, der Polyphonie, der Instrumentation! Der Komponist hat Mut! — so trifft man allemal den Nagel auf den Kopf, wenn man, ohne das Werk im geringsten zu kennen, darauf erwidert: Der Komponist muß ein Feigling sein! Er hat ja nicht gewagt, eine einzige Melodie zu schreiben!

*

Der Wissenschafter muß können, was er weiß; der Künstler muß wissen, was er kann.

*

Unsere Modernsten lieben es, mit ppp und pppp zu operieren. Wie preise ich deshalb meine Schwerhörigkeit, daß ich so ihre Werke niemals werde zu hören brauchen. O daß sie doch noch ein paar p mehr forderten! Alle Welt wäre dann so glücklich wie ich!

*

Das tausendjährige Jahr der Entwicklung unserer abendländischen Kunstmusik geht nun zur Rüste. Die alte Kontrapunktik war sein Frühling, die Klassik sein Sommer, die Romantik war sein früchteschwerer Herbst. Jetzt sind wir nun mitten im Winter. Auch dieser hat seine Schönheiten ganz besonderer Art. Zweifellos! Aber den anderen Jahreszeiten gegenüber ist er nur eine große Häßlichkeit. Doch getrost: auch diesem Winter muß ein Frühling folgen. Und — si quid habent veri vatum praesagia — er wird herrlicher sein als der erste!

Wilhelm Wundt über die Psychologie des Kriegs- und Vaterlandsliedes

Prägt der Krieg den Charakter der Völker schärfer aus als der Frieden, so sind doch die Gegensätze unter den Nationen, die der Krieg offenbart, nur die Fortsetzung der Strömungen und Gegenströmungen, die sich schon im Frieden bekämpfen. Auch die europäische Geistesgeschichte, die Geschichte der europäischen Philosophie, gibt das Bild eines Kampfes. Es ist ein Kampf der Geister, der im stillen, aber deshalb doch zuweilen mit nicht geringerer Erbitterung geführt wird als der Kampf mit den Waffen. Unter diesem Gesichtspunkte liefert Wilhelm Wundt in seiner soeben bei Alfred Köhler in Leipzig erscheinenden Schrift „Die Nationen und ihre Philosophie“, wie er selbst hervorhebt, zugleich auch ein Kapitel zum Weltkriege, und es versteht sich bei der Universalität der wissenschaftlichen Interessen und Denkweise Wundts von selbst, daß er bei der Behandlung dieses Themas die Bekundungen und Betätigungen des Geistes und Charakters der europäischen Völker im weitesten Umfange heranzieht. Besonders anziehend ist die Psychologie des Kriegs- und Vaterlandsliedes, die er im Zusammenhange seiner Darlegungen entwickelt. Wie sich im Volksliede — so führt er aus — die Regungen der Volksseele vielleicht am treuesten spiegeln, so ist das Lied, das der Soldat singt, wenn er in den Krieg zieht, wohl der treueste Ausdruck der Affekte, die in der Nation erwacht sind und in denen die im Frieden gleichfalls nicht fehlenden, aber stiller waltenden seelischen Triebe offener zutage treten. Dabei sind es jedoch nicht sowohl die dem Gebiet des eigentlichen Volksliedes angehörigen, nach Ort und Zeit wechselnden Soldatenlieder, als die von den zum Kampf ausziehenden Kriegern, die aus allen Gauen des Landes zusammenströmen, dem Schatz der nationalen Dichtung entnommenen, zu Nationalliedern gewordenen Gesänge, die den Charakter der Nationen am treuesten wiedergeben. Zugleich sind es durchweg Dichtungen, die durch ihre Wiederkehr im Wandel der die Herzen zu starken Vaterlandsgefühlen erhebenden geschichtlichen Ereignisse hier in erster Linie stehen. Keines dieser Kriegslieder kommt der Marseillaise gleich, nicht nur an Kraft des Ausdrucks, sondern mehr noch als treues Bild des französischen Geistes. Die Worte „Le jour de gloire est arrivé“ — sie begeistern nicht bloß den Soldaten, der ins Feld zieht, sondern den Kleinbürger mitten im Frieden. Ehre und Ruhm, das sind die aufs höchste zu schätzenden Güter des Lebens: Ehre und Ruhm zunächst für den einzelnen, dann aber, von ihm zurückstrahlend, für das Vaterland, für die „große Nation“! Anders klingt das englische Nationallied, das ebenfalls nicht bloß im Krieg, sondern nicht minder im Frieden gehört wird, wo eine nationale Gefahr droht oder auch nur ein schwerwiegendes Interesse in Frage steht. Da verstummt die loyale Königshymne, die sich schon durch die Affektlosigkeit ihrer Melodie als die pflichtschuldige Begleiterin einer zeremoniellen Huldigung zu erkennen gibt und bei der die wirkliche Begeisterung oft durch ihre Abwesenheit glänzt. Das wirkliche Nationallied, in dem der Brite die ganze Leidenschaft seiner Seele ergießt, ist „Rule Britannia!“ Es reicht in eine Zeit zurück, in der sich Albion der ungeheuren Bedeutung seiner Seeherrschaft eben bewußt geworden war, und noch heute erklingt es zu Land und Meer, wo irgend diese Herrschaft auch nur von fern angetastet werden sollte. Macht und Herrschaft, das sind die Güter, die der Brite nicht etwa heiß begehrt, wie der Franzose den Ruhm, sondern die er als einen sicheren ihm gebührenden Besitz betrachtet, heute mehr vielleicht als jemals, weil heute, im Zeitalter des Weltverkehrs, die Herrschaft über das Meer die Herrschaft über die Welt bedeutet. Darum birgt aber auch das „Rule Britannia“ eine tiefere und stetigere Leidenschaft in sich als der brausende Ruf der Marseillaise, und diese Leidenschaft wirkt um so stärker, als sie die sonst gemessene Lebenshaltung des Briten, wie ein unerwarteter Sturm das ruhige Gewölk, durchbricht.

Bescheidener stellt sich neben beide das deutsche Kriegslied, das sich im Munde unserer Soldaten, ob sie in West oder Ost kämpfen, und aus welchen Gauen des Deutschen Reiches sie stammen mögen, zuerst im Krieg von 1870 und dann wieder in dem von 1914 den Vorzug vor allen anderen errungen hat. Wir besitzen eine Menge vaterländischer Lieder, von denen viele bis auf die Zeit der Freiheitskriege zurückgehen. Sie werden in Männergesangvereinen und patriotischen Versammlungen gesungen. Ernst Moritz Arndts Lied vom deutschen Vaterland, mit der leider nur ungenügend beantworteten Frage, galt jahrzehntelang als das deutsche Nationallied, ein sprechendes Zeugnis für die Ratlosigkeit und doch auch zugleich der beginnenden Einheit unseres nationalen Bewußtseins. Dann kam, als die Zeit der Erfüllung herannahte, Hoffmanns „Deutschland, Deutschland über alles“. Das erste dieser Lieder wird nie mehr, das zweite nur selten noch von unseren Kriegern gesungen. Das Lied aber, das jeder kennt und jeder singt, ist die „Wacht am Rhein“. Die ältere wie die neuere patriotische Dichtung hat Besseres hervorgebracht, unsere Wacht steht nicht mehr am Rhein, sondern an den Vogesen und an der Mosel, und der kleine französische Zwischenfall, aus dessen Anlaß es im Jahre 1840 entstand, ist längst vergessen. Auch ist es sicherlich nicht allein die vortreffliche Komposition, die es seit seiner fast zufälligen Wiederentdeckung im Jahre 1870 am Leben erhalten hat und der es seine Macht über das Herz des Soldaten verdankt, sondern der schlichte Inhalt selbst, wie ihn die Schlußzeile in die Worte zusammenfaßt: „Fest steht und treu die Wacht am Rhein!“ Festigkeit und Treue, das sind die Eigenschaften, die dem Deutschen am höchsten stehen, oder, um es mit einem einzigen Worte auszudrücken, die Pflicht. Es ist die Pflichttreue, die der Deutsche aus dem friedlichen Beruf hinüberträgt in den Krieg, wo sie ihm zur höchsten aller Pflichten wird, zur Pflicht der Hingabe für das Vaterland.



Soldatenlied

Ihr deutschen Soldaten
Zu Fuß und zu Pferd,
Das Vaterland ruft uns,
Der Krieg ist erklärt.
Wir müssen marschieren,
Wohin? Ja, wer weiß — — —
Nach Frankreich, nach Rußland,
Nach England, wer weiß.

So rasselt ihr Trommeln,
Ihr Pfeifen stimmt an,
Die Köpfe zu hangen,
Steht keinem gut an.
Wir schlafen wohl heute
Im Klee und im Stroh.
Wir schlafen wohl morgen
Wer sagt es uns, wo?

Wir haben gejubelt,
Geliebt und geküßt,
Wer weiß, ob noch einmal
Mein Mädel mich küßt.
Und sterb' ich in Flandern
Und wo es auch sei,
So küssen die andern,
Für mich ist's vorbei.

Moronvilliers Rob. Friedel-Leipzig

Rundschau

Oper

Berlin Die Richard-Strauß-Abende im Königl. Opernhause haben uns die Werke des Meisters in hervorragend guten Aufführungen gebracht. Bei den kürzeren, wie Salome und Elektra, war man, um den Abend besser zu füllen und gewissermaßen die Kahlheit des fehlenden Vorspiels zu verdecken, auf den Ausweg gekommen, eine Straußsche Tondichtung voranzustellen. Man hörte diese Werke in der prächtigen Ausführung der zu einer neuen Blüte gekommenen Königl. Kapelle auch an dieser Stelle mit Freude und Genuß. Freilich erkennt man dabei aber auch, daß solche Kompositionen im freien Konzertsaal doch noch entfesselter klingen als aus dem tiefliegenden Theaterorchesterraum herauf. Über die einzelnen Aufführungen dieser Abende zu berichten halte ich nicht für notwendig. Nur der letzte Abend, der der „Elektra" gewidmet war, sei hervorgehoben, weil dafür Solisten von außerordentlichem Rang gewonnen worden waren, die dazu beitrugen, daß eine Musteraufführung zustande kam. Es waren die Damen Bahr-Mildenburg (Klytämnestra), Gutheil-Schoder (Elektra) und Margarete Siems (Chrysothemis). Spezialkünstlerinnen für Spezialrollen; ein Zustand, den die moderne Oper immer mehr zu verlangen scheint, wenn ihr vollendete Vorstellungen zuteil werden sollen. Meiner Ansicht nach braucht es keine Opernbühne als blamabel zu empfinden, wenn sie in solchem Falle nicht diese Spezialistinnen in ihrem Ensemble besitzt, sondern sie als Gäste von anderwärts herbeirufen muß; man kann eben nicht alle Künstler und Künstlerinnen für nur ein Institut verpflichten. Das Nebeneinander- und Zusammenwirken der beiden Heroinen der Wiener Hofoper als Klytämnestra und Elektra, die durch zahlreiche Vorstellungen an ihrer Bühne völlig aufeinander eingespielt sind, gestaltete sich zu einem künstlerischen Ereignis von großer Seltenheit. Das Außergewöhnliche dabei war nicht nur, daß da zwei große Gesangskünstlerinnen auf der Bühne standen, sondern zugleich zwei Tragödinnen, wie sie bei einer schauspielmäßigen Aufführung der Elektra kaum besser anzutreffen sein werden. Frau Bahr-Mildenburg, eine Künstlerin auf der vollen Höhe ihrer Kraft, klug, gestaltungsfähig im höchsten Grade, phantasiereich und menschlich tiefblickend genug, um das bösartige und zugleich feige Tier, das den Charakter der Klytämnestra erfüllt, ganz aufdecken zu können. Frau Gutheil-Schoder, deren Stimme wie von der ungehemmten Rachsucht ins Scharfe verzerrt klang, grausig und unheimlich in ihrer Fanatik, eine leibhaftig gewordene, ans Groteske grenzende Furie, und dann wieder, in den kurzen Augenblicken des Freiseins von ihren Zwangsvorstellungen, noch immer warm und edel genug fühlendes Weib, um sich einen Rest von menschlicher Sympathie erringen zu können. Die große, grandiosdramatische Darstellungskunst der beiden Sängerinnen machte mich zeitweise ganz die Verzerrung der ihnen vom Dichter gegebenen Charaktere vergessen. Frl. Siems konnte natürlich bei dem bescheideneren Spielraum, den ihr die Rolle der Chrysothemis zuweist, neben den beiden Kolleginnen nicht so zur Geltung kommen, wie man es ihr gewünscht hätte. Aber auch ihre Gestaltungskraft und noch weit mehr ihr bewunderungswürdiger Gesang zeigten ihre Künstlerschaft im hellen Lichte. H. W. Draber

---

Konzerte

Braunschweig Die geringere Zahl der Konzerte ersetzt durch die Güte des Gebotenen die ehemalige erdrückende Fülle, so daß der Krieg auch hier eine Gesundung des musikalischen Lebens bewirkte; wie sich der Wald selbst erneut, das Abgestorbene im Frühling abstößt, um in neuer Pracht zu erstehen, so kann man auch auf künstlerischem Gebiete von einer Wiedergeburt, einem neuen Geiste reden. Die beiden Konzerte der Hofkapelle im Hoftheater enthielten Beethovens Sinfonien Nr. 4—7 und die Leonoren-Ouvertüre (Cdur, Nr. 3), Hofkapellmeister Pohlig gestaltete die Meisterwerke trotz der durch den Krieg gerissenen fühlbaren Lücken im Orchester mit seiner Wünschelrute zu künstlerischen Taten ersten Ranges, er dirigierte alles auswendig, belebte und begeisterte jeden Mitwirkenden bis zum Paukenschläger und stellte, ohne die großen Linien zu vernachlässigen, jede Einzelheit mit wahrhaft plastischer Deutlichkeit dem entzückten Hörer dar. In kurzer Zeit bewirkte er eine vollständige Umwertung, einen Umschwung alter, tief eingewurzelter Anschauungen. In den letzten Jahren ging der Besuch immer mehr zurück, viele kamen nur der Solisten wegen und verließen vor der Sinfonie den Saal; jetzt, wo die Hofkapelle mit Hilfskräften an wichtigen Pulten arbeitet, also keineswegs auf gewohnter Höhe steht, verfolgte das ausverkaufte Haus — viele mußten an der geschlossenen Kasse unverrichteter Sache heimkehren — die Werke mit verhaltenem Atem bis zum Schlußakkord, um dann durch um so lautern Beifall dem vortrefflichen Dirigenten zu danken.

Der Verein für Kammermusik (Frl. Emmi Knoche, Konzertmeister Hans Mühlfeld und Kammervirtuos A. Bieler) führte die genußreichen Abende auch unter den gegenwärtigen schwierigen Verhältnissen weiter; man beschränkte sich auf Sonaten und Klaviertrios, mußte auf das Streich- und Klavierquartett verzichten, wird diese aber nach erlangtem Frieden wieder aufnehmen.

Herr Musikdirektor A. Therig führte mit dem Bachverein „Ein deutsches Requiem" von Brahms in der St. Paulikirche auf. Prof. Fischer-Sondershausen brachte den Dirigenten durch die Absage vom Abend vorher in große Verlegenheit, denn auch unser Heldenbariton Herr Hedler, ein vortrefflicher Konzertsänger, konnte nicht einspringen; sein Vorgänger Direktor R. Settekorn rettete die Wiedergabe des herrlichen Werkes. Marg. Elb-Magdeburg, das ehemals beliebte Mitglied des Hoftheaters, erwies sich auch als tüchtige Oratoriensängerin. Die Hofkapelle leitete das Werk durch den Trauermarsch aus Beethovens „Helden"-Sinfonie stimmungsvoll ein. Der Dirigent hatte die Chöre, auf deren Güte hauptsächlich der Erfolg beruht, sorgfältig vorbereitet und erzielte tiefen, nachhaltigen Eindruck. Frl. Brunh. Koch, die Sopranistin des ehemals auch jenseits der blaugelben Grenzpfähle vorteilhaft bekannten „Nordischen Vokaltrios", gab mit dem Domorganisten Kurt Gorn einen Hugo Wolf-Liederabend, in dem sie selten gehörte oder ganz unbekannte Nummern aus dem reichen Schatz des unglücklichen Tondichters sang, um neue Schönheiten desselben zu offenbaren.

Das Konservatorium von Max Plock veranstaltete vier künstlerische Hauskonzerte, die für die jetzt einsetzende Belebung guter Hausmusik vorbildlich genannt werden können. Im vorletzten spielte z. B. Frl. Gertr. Plock, eine Schülerin von Prof. Pembaur und St. Krehl-Leipzig, des letztern Klaviertrio (Op. 32) mit den Kammermusikern Giempe und Plock und gewann dem Komponisten auch hier viele Verehrer. Die Wiedergabe der Violinsonate (Adur) von C. Franck muß gleichfalls lobend erwähnt werden. Der Besitzer der Saalbau-Lichtspiele Herr Direktor Martin Dentler, stellte den zum Kino umgebauten größten Saal kostenlos für Wohltätigkeitskonzerte zur Verfügung. Durch dieselben wurde für Liebesgaben oder zur Linderung der Not viel Gutes gestiftet.

Professor Rüdel ist mit dem Berliner Domchor hier stets willkommen, er wurde vom Domorganisten Kurt Gorn unterstützt und errang namentlich durch die tadellose Wiedergabe altitalienischer Werke einen unbestrittenen Sieg. Ein Gegenstück bildete der von den Herren Heinr. Hensel-Hamburg und Hofrat Dillmann-München veranstaltete volkstümliche Rich. Wagner-Abend, mit dem sie des Bayreuther Meisters Todestag hier feierten. Die Bruchstücke, meist lyrischer

Natur, aus verschiedenen Musikdramen ließen die fehlende Handlung, Szene und Orchesterbegleitung ganz vergessen, denn der Pianist ersetzte letztere, soweit dies überhaupt moglich ist, durch eigene Bearbeitungen, selbständige Tondichtungen, die mit dem Gesang auf gleicher Höhe standen und demgemäß vom Publikum auch bewertet wurden. Ernst Stier

Hannover Seit meinem letzten Bericht gab es unter Gilles anregender, vortrefflicher Leitung drei Abonnementskonzerte des Kgl. Orchesters, in denen die Sinfonien in B dur von Schumann, F dur von Goetz, dem Komponisten der leider viel zu wenig gegebenen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“, mit deren feingestimmter und vornehmer Musik diese Sinfonie viele Berührungspunkte aufweist, und in F dur von Beethoven aufgeführt wurden. Daneben erklangen Brahms' Variationen über ein Haydnsches Thema, Strauß' „Till Eulenspiegel“, dessen „Kriegsmarsch“ und, als örtliche Neuheit, M. Regers Variationen über das Thema der A dur-Sonate von Mozart, das der Komponist in vielseitiger Weise harmonisch beleuchtet, rhythmisch umgestaltet und mit geistreicher Kontrapunktik umkleidet. Solisten dieser Konzerte waren der bekannte Tenorist W. Heß, der Baritonist Max Krauß und die Berliner Sopranistin Cläre Dux, deren geschmeidige, wohlgeschulte Stimme auch hier allgemein sehr gefiel.

Ende Februar führte die „Musikakademie“ in Verbindung mit dem „Hannoverschen Männergesangverein“ unter Leitung ihres Dirigenten J. Frischen Bruchs „Lied von der Glocke“ mit namentlich glänzendem Gelingen der zu fortreißenden Höhepunkten gesteigerten Chorsätze auf. Von den Solisten gebührt dem Baritonisten Kammersänger Fischer aus Sondershausen und neben ihm der Sopranistin Schmidt-Illing volle Anerkennung; die Tenor- und Altpartie waren weniger gut vertreten. Zum ersten Male trat bei dieser Gelegenheit die mächtige Stadthallenorgel als Ensembleinstrument in Tätigkeit, wodurch die Massenklangwirkungen naturgemäß ganz bedeutend an Fülle und Majestät gewannen. — Von allen übrigen Konzerten — es fanden seit Anfang Januar trotz der schweren Zeiten annähernd 30 Konzerte statt — interessiert weitere Kreise nur noch das erste Konzert der „Musikfreunde“, die diesmal den Berliner Domchor gewonnen hatten, der unter Prof. Rüdels Leitung eine ganze Anzahl älterer und neuer, ernster und heiterer Chorgesänge in vollendeter Ausführung zu Gehör brachte. Daneben erspielte sich der hiesige jugendliche Pianist Walther Gieseking einen glänzenden Erfolg. L. Wuthmann

Leipzig Im zweiundzwanzigsten (letzten) Gewandhauskonzerte mußten die Zuhörer auf Beethovens neunte Sinfonie, die nach guter alter Überlieferung regelmäßig an diesem Abend aufgeführt wird, verzichten. Von einer Seite hörte ich, man habe gegenwärtig „der ganzen Welt“ keinen „Kuß“ geben wollen. Das wäre doch sonderbar. Ist's denn im Frieden anders? Will man da etwa auch die Heuchler mit dem berühmten Allgemeinheitskusse ansingen? Das Moralische versteht sich noch immer von selbst: die Heuchler scheiden auch in Friedenszeiten aus. Die reservatio moralis verstößt durchaus nicht gegen Schiller und Beethoven. Richtiger ist es sicherlich, anzunehmen, daß die Gewandhäusler in diesen Zeiten vor den Überschwänglichkeiten der Freudenhymne überhaupt zurückscheuten. Angesichts des unendlichen Wehs und der tiefen Trauer, die der Krieg, mag er noch so siegreich und glänzend für Deutschland verlaufen, Tausenden und Abertausenden unserer Volksgenossen gebracht hat, kann dieser Standpunkt nur geehrt und verteidigt werden. Man wende nicht ein, die Kunst habe nichts mit dem Kriege zu tun. Freilich nicht mit dem Kriege, aber durchaus und sogar einzig und allein mit dem Leben und dem Menschen. Den Trauernden (und die sind heute die Mehrzahl) dient kein Freudenhymnus. Es wird noch eine lange Zeit, sogar nach dem für uns siegreichsten Ende des Weltenbrandes vergehen müssen, ehe man dem Finale der neunten Sinfonie wieder aus vollem Herzen zustimmen kann. Anstatt des Hauptwerkes kam eines der Beethovenschen Nebenwerke: Stücke aus den selten zu hörenden „Ruinen von Athen“ (Musik zu einem allegorischen Gelegenheitsfestspiele von Kotzebue) zur Aufführung. Beethoven hat sie auf Bestellung nebenher geschrieben, sozusagen zu seiner Erholung, wie er selber einmal zur Ouvertüre bemerkte. Hier sind keine gewaltigen Stürme und keine tiefen Gedanken, aber es ist in hohem Grade reizvoll, einen Beethoven auf den Pfaden Mozarts (König Thamos, Zauberflöte und Entführung) wandeln zu sehen und aufs deutlichste zu bemerken, wie er auch da als Charakteristiker seine Eigenart behauptet. Das Großmäulig-Borniert-Groteske (Derwischchor) und das Harmlos-Vergnügt-Naive (Janitscharenmarsch, bekannt aus den Klaviervariationen Op. 76) sind ebenso kostbar getroffen wie das Feierlich-Schreitend-Sentimentalische (Feierlicher Marsch und Chor) und alles in den einfachsten Formen mit primitiven Ausdrucksmitteln. Kein großer aber ein echter Beethoven. Das war in diesem besonderen Falle ein Ersatz der neunten Sinfonie, für den wir Prof. Nikisch, dem Orchester und dem Chore zu um so größerem Danke verpflichtet sind, als die Ruinen-Musik außerordentlich selten aufgeführt wird. Über die dritte Leonorenouvertüre und die Cmoll-Sinfonie als unvergleichliche Glanzleistungen Nikischs und des Gewandhausorchesters ist nichts Neues zu bemerken. Dieser Gewandhauswinter, der künstlerisch bedeutendste von allen, die ich mit durchgemacht habe, schloß würdig mit Händels Hymne „Groß ist der Herr“. F. B.

Straßburg Seit meinem letzten Bericht über das nach Kriegsbeginn vollständig erloschene und zum Jahresschluß langsam wiedererwachte Musikleben Straßburgs hat sich allmählich hier wie auch anderwärts die Erkenntnis Bahn gebrochen, daß der früher in Geltung gewesene Satz: „Inter arma silent Musae“ sich auf die Dauer nicht durchführen lasse, um so mehr, als es wohl kaum ein besseres Mittel zur Aufhellung des Gemüts und zeitweiser Verscheuchung aller durch den Krieg hervorgerufenen Beschwernisse und Sorgen gibt als die Beschäftigung mit Kunst und Musik. Und so hat die städtische Verwaltung neben dem zu Neujahr erfolgten Wiederbeginn der Oper auch den Wiederbeginn der Konzerte des städtischen Orchesters als einen Zyklus von 7 Sinfoniekonzerten unter Hans Pfitzners Leitung genehmigt und damit neben künstlerischem auch bei der starken Beteiligung des inzwischen „musikhungrig“ gewordenen Publikums finanziellen Erfolg gehabt. Die jetzt nicht mehr in dem prachtvollen Konzertsaale des noch immer Lazarettzwecken dienenden „Sängerhauses“, sondern im Saale der „Städtischen Aubette“ stattfindenden Sinfoniekonzerte brachten am ersten Abend neben der „Jubelouvertüre“ von Weber Schumanns in „feuriger Stunde geborene“ frühlingsfrische D moll-Sinfonie, die schwungvoll gespielt, trotzdem die Blechbläser tonlich manchmal des Guten etwas zuviel taten, einen bedeutenden Erfolg erzielte, während die danach gebrachte C moll-Sinfonie Beethovens, von Pfitzner stark im al-fresco-Stil interpretiert, nicht ganz die hinreißende Wirkung erzielte, die er damit bei früheren Gelegenheiten erreicht hatte. Das 2. Sinfoniekonzert stand unter dem Zeichen Beethoven; neben der wuchtig und pathetisch gespielten Coriolan-Ouvertüre gab es die 8. Sinfonie des Meisters, nachdem vorher Prof. Felix Berber, der zurzeit beim Oberkommando der Armee Falkenhausen als Ordonnanzoffizier Dienst tut, und dem es abends gestattet ist, manchmal das Schwert mit dem Violinbogen zu vertauschen, Beethovens Violinkonzert mit viel Empfindung und großer Bravour gespielt hatte. Berber spielte in diesen Tagen auch gemeinsam mit Pfitzner zu kriegswohltätigen Zwecken im Fürstenhofsaale Mozarts meist elegisch-sanfte Töne anschlagende E moll-Sonate für Violine und Klavier und Beethovens Kreutzer-Sonate, Beethovens „Geistertrio“ Op. 70, an dessen Ausführung auch ein vielversprechender Cellist Herr Fritz Münch jun. beteiligt war, beschloß den genußreichen Abend. Kaisers Geburtstag wurde vom „Straßburger Männergesangverein“ durch ein Chorkonzert in der Jung-St.-Peterskirche gefeiert, in dem neben

volkstümlichen Liedern auch solche patriotischen Charakters mit prachtvoller Tonfülle und mit begeisterndem Schwung gesungen wurden. Solistisch trat hierbei der Opernsänger Richard Alscher aus Köln hervor, zurzeit hier beim Automobilkorps des Oberkommandos im Dienst, der mit einer geradezu phänomenalen, abgrundtiefen Stimme von schwarzer Färbung eine ziemlich langweilige Arie aus Seyffarths Oratorium „Aus Deutschlands großer Zeit" sang. Konzertmeister Schmidt steuerte drei Cellosoli bei, Bachs „Preghiera", „Sarabande" von Händel und „Ave Maria" von Ernst Jonas.

Im 3. Sinfoniekonzert brachte Pfitzner Mozarts Jupitersinfonie in Cdur und die Brahmssche Cmoll-Sinfonie zur Aufführung, die beide in wohlgelungener Ausführung mit intensivem Beifall aufgenommen wurden, nicht minder wie die am nächsten Sinfonieabend gebrachte große Cdur-Sinfonie von Schubert und Beethovens in jugendlicher Frische strahlende Adur-Sinfonie. Für diejenigen, die sich wieder einmal an geistlicher Musik erbauen wollten, brachte Prof. Ernst Münch mit dem städtischen Chor und Orchester drei Bach-Kantaten zu Gehör, die, wie schon ihre Themen besagen, als „zeitgemäß" zu empfinden waren: „Es erhub sich ein Streit", — „Wachet auf ruft uns die Stimme" und „Ein feste Burg ist unser Gott". Daß Prof. Münch, der seit mehr als 25 Jahren hier dem Bach-Kultus obliegt, sich wieder hier als Interpret und trefflicher Chorleiter bewährte, bedarf kaum besonderer Bekräftigung. Solistisch war der bekannte und geschätzte Bach-Sänger George A. Walter aus Berlin hochwillkommen und befestigte sein Ansehen aufs neue in der zahlreichen Schar seiner hiesigen Verehrer. Neben ihm konnte Frl. Gütersloh von der hiesigen Oper mit ihrer gequetschten und flackrigen Sopranstimme nicht völlig befriedigen. Die obligat geführten Instrumente Violine (Herr Konzertmeister Prins), Oboe (Hofhansel), Englisch-Horn und Oboe d'Amore (Herr Groß), Trompete (Herr Riff) waren vorzüglich besetzt. Zu erwähnen bleiben noch die als Zyklus arrangierten Abende des „Frauenbildungsvereins", deren brillantes finanzielles Ergebnis der Kriegsfürsorge gewidmet ist und die neben musikalischen auch deklamatorische Vorträge der Mitglieder des Schauspiels bringen. Von ersteren sei die Brahms-Sonate in Cdur erwähnt, deren Ausführung sich die Herren Berber und Pfitzner unterzogen, Lieder gesungen von Frl. Gärtner, unserer an der Bühne besser als auf dem Konzertpodium wirkenden „Hochdramatischen". Gänzlich verfehlt vor einem Elitepublikum war die Herausstellung einer Konservatoristin Frl. Elsa Batz, deren Zwirnsfadenstimme bei ihrem Nippfigürchen ihr kaum die erhofften Bühnenerfolge bringen dürfte. Sie sang die Arie der „Maria" aus dem „Waffenschmied" und zwei Pfitzner-Lieder, vom Komponisten selbst begleitet. Größeren Erfolg hatte Max Hofmüller von unserer Oper mit Hugo Wolf-Liedern und mit dem feinpointierten Vortrag älterer „Soldatenlieder", die teils ernsten teils humoristischen Inhalts textlich und musikalisch sehr interessant waren. Auch unser Heldentenor Fritz Bischoff steuerte der „Kriegsfürsorge" ein Scherflein bei durch die große Erzählung des Matthias aus dem „Evangelimann", die auf dem Podium aber deplaziert ist. In Schubert- und Schumann-Liedern zeigte der Künstler seine hohe Gesangskultur. Von der früheren Hochflut von Solistenkonzerten ist zurzeit nicht mehr die Rede, schon deshalb nicht, weil die Zureise nach Straßburg momentan militärischerseits außerordentlich erschwert ist. Stanislaus Schlesinger

Zwickau i. S. Obwohl der Krieg eine wesentliche Verminderung der Konzerte zur Folge hatte, so brachte der Winter doch noch eine Menge musikalischer Genüsse, die sich denen früherer Jahre würdig an die Seite stellen. Daß die Konzerte fast ausnahmslos für vaterländische Zwecke gegeben wurden: für die städtische Kriegsnothilfe, für die Hinterbliebenen von Gefallenen der Zwickauer Regimenter, für den österreichisch-ungarischen Hilfsausschuß, ist ebenso selbstverständlich wie lobenswert.

Der Marienkirchenchor gab sechs Konzerte, in denen er unter seines Meisters Vollhardt Führung ältere und neuere Tondichter zu Worte kommen ließ und dabei seinen Ruf als erstklassiger Chor, dem zuzuhören immer ein besonderer Genuß ist, fortgesetzt festigte. Als Solisten hatten die Damen Pfeifer, Puchert, Ullrich, Albrecht, Schütz, die Herren Lambertz, Bröll, Dr. Rosenthal (Gesang), Fikentscher, Ebert (Violine), Tröger, Gerhardt (Orgel) ihre ausnahmslos treffliche Kunst zumeist in uneigennützigster Weise zur Verfügung gestellt. Die Darbietungen des Zwickauer Damenterzetts (Pfeifer, Puchert, Ullrich) verdienen als vorbildliche besonders Erwähnung.

Als mächtig wirkende Zugkraft für alle Konzerte, denen er seine Teilnahme lieh, erwies sich Herr Kammersänger Walter Soomer, der zurzeit als Offizierstellvertreter in Zwickau dient. In Verbindung mit dem städtischen Orchester (Kapellmeister W. Schmidt), mit den Herren Organist Kröhne, Organist Gerhardt und dem Lehrergesangverein zeigte er sich, über unvergleichliche Stimmittel und eine aufs höchste entwickelte Vortragskunst verfügend, als Sänger von Gottes Gnaden, der immer Bewunderung erregte und Stürme von Beifall entfachte.

Die Gesellschaft der Musikfreunde zu Zwickau gab zwei Wohltätigkeitskonzerte, in denen das Philharmonische Orchester unter Kapellmeister Büttner-Tartier glänzend spielte. War auch die Nebeneinanderstellung von Haydns sonniger Militär-Sinfonie (Gdur, Nr. 11) und Liszts „Heldenklage" (im 2. Konzert) eine gewagte und stark anfechtbare, so war doch gerade die Wiedergabe dieser beiden Werke hervorragend gut, so daß ihr besonderer Dank gebührt. Von den beteiligt gewesenen Solisten darf der des ersten Konzerts, Herr Otto Weinreich-Leipzig, welcher Beethovens Esdur-Konzert mit ausgezeichnetem Gelingen spielte, das Hauptinteresse für sich in Anspruch nehmen.

Daß Herr Organist Gerhardt seine Kunst gleichfalls vaterländischen Zwecken dienstbar machen würde, braucht kaum besonders erwähnt zu werden. In vier Konzerten legte er wieder Proben seines staunenswerten Könnens ab. Eigene Werke sowie solche von Reubke, Rich. Wagner („Kaiserhymne" für Orgel und Blasorchester bearbeitet), Br. Weigl, v. Mojsisovics, Brahms und J. S. Bach (ein eigener Abend) gaben dem hochstrebenden Künstler genug Gelegenheit, seine unfehlbare Technik und seine kaum zu überbietende Registrierkunst, der ein zu höchster Blüte entwickelter Sinn für Klangfarben zugrunde liegt, in hellstem Lichte erstrahlen zu lassen.

Der Musikverein, der sonst immer acht Konzerte während eines Winters veranstaltete, hat diesmal nur drei vorgesehen. Herr Kapellmeister W. Schmidt weiß die eigene Begeisterung derart auf sein Orchester zu übertragen, daß dessen Leistungen auch bei den Hörern wieder Jubel und Begeisterung erwecken. Im ersten Konzert, einem Wagner-Abend, entzückte Frau Kammersängerin Band-Agloda vom Hoftheater in Stuttgart die Anwesenden durch den Glanz ihrer Stimme und die keinen Wunsch offenlassende Kunst ihres Vortrags. Im zweiten Konzert, in dem Brahms' Cmoll-Sinfonie eine tadellose Wiedergabe erlebte, erregte Fräulein Catharina Bosch mit dem dritten Violinkonzert (Dmoll) von H. Sitt unter des Komponisten eigener Leitung gerechtes Staunen.

Auch der sich seit einigen Jahren stark bemerkbar machende Katharinenkirchenchor fügte unter der zielsicheren Führung seines hochbegabten Kantors Paul Kröhne seinem jungen Ruhmeskranze ein Blatt nach dem andern hinzu. In zwei Konzerten brachte er nicht nur Werke älterer Tonsetzer (Cornelius Freund, J. W. Frank), sondern auch solche von neueren und neuesten Tonsetzern (Liszt, Vierling, Ludwig, Thalemann, F. E. Koch) zur Aufführung. Daß sich Herr P. Kröhne als hervorragender Orgelkünstler gleichfalls aufs beste bewährt hat, soll nicht verschwiegen werden.

Der Zwickauer Lehrergesangverein, sehr geschwächt durch Einberufung vieler seiner Mitglieder zu den Waffen, hatte sich durch einige „Freiwillige" wieder gestärkt und sang unter seines altbewährten treuen Führers, Herrn Königl. Musikdirektor Vollhardt Leitung am 5. Februar Schumannsche Chöre (auch wieder die bisher noch nicht veröffentlichten „Deutscher Freiheitssang", „Zu den Waffen" und „Schwarz-

Rot-Gold"), Hegars „Schlafwandel", Curtis „Den Toten vom Iltis" und zwei zeitgemäße Lieder des Chormeisters, von denen besonders das „Lied von Hindenburg" wegen seiner frischen, natürlichen Melodik großen Anklang fand. Der Chor sang, wie immer, glänzend; freilich machte sich das Übergewicht der Bässe über die Tenöre öfters geltend. Herr Kammersänger Soomer sang unter anderem auch eine Reihe Lieder von Hans Hermann-Berlin, die, vom Komponisten selbst feinfühlig begleitet, mit Recht nicht nur wegen des Soomerschen Vortrags, sondern auch wegen ihres eigenen Wertes großen Beifall auslösten.

Schließlich sei noch eines Konzertes gedacht (12. Febr.), in welchem sich im Verein mit der städtischen Kapelle vor allem Fräulein Else Siegel-Leipzig als Sängerin von erlesenem Geschmack vorstellte, die mit ihrer prachtvollen Stimme und durch die Innigkeit ihres Vortrags die Herzen der Anwesenden im Sturme eroberte. Daß sich neben ihr der Zwickauer Baritonist Herr Curt Kritzner, trotz leichter Heiserkeit, mit hohen Ehren behauptete, darf ihn mit Stolz und Genugtuung erfüllen.

O. Lurtz

Noten am Rande

Unbekannte Wagner- und Mozart-Manuskripte tauchten in Neuyork auf und wurden bei Anderson daselbst versteigert. Außerordentlich interessant ist eine vollständig von der Hand Wagners herrührende Partitur einer Haydnschen Sinfonie, 111 Seiten und Wagners Unterschrift umfassend, die er im Jahre 1831 als Leipziger Student abschrieb, da er bekanntlich lange Zeit hindurch kein Geld zum Ankauf seiner Lieblingspartituren hatte und sich also nur durch Abschrift in ihren Besitz setzen konnte. Weiterhin kam ein Wagner-Brief zum Verkauf, in dem sich sechs Takte mit der Andeutung der Melodie zum Pilgerchor aus „Tannhäuser" befinden, und schließlich ein zweiseitiges Originalmanuskript Mozarts mit Unterschrift aus dem Jahre 1787, worüber nähere Angaben nicht vorliegen. Alle diese Stücke gehörten zuletzt dem Orchestermusiker Carl Hamm, einem der ältesten Mitglieder des Metropolitan- und Philharmonie-Orchesters in Neuyork; dessen Vater war ein im Jahre 1874 verstorbener Musikdirektor Valentin Hamm in Würzburg, der mit Wagner sehr befreundet war und von ihm auch die erwähnte Haydn-Partitur geschenkt erhielt. Ebenfalls ein Geschenk war das Mozart-Manuskript, das Hamm von Mozarts Verleger André in Offenbach a. M. mit einem Beglaubigungsschreiben erhalten hatte. André war durch Ankauf aus dem Besitze der Constanze Mozart lange Zeit hindurch der Hauptbesitzer Mozartscher Musikhandschriften.

Ein Bismarck-Wahlspruch. In seinem Buche „Bismarcks Jugend" weist Erich Marcks auf einen Wahr- und Wahlspruch des Bismarckschen Kreises hin, auf ein Bekenntnis, das für Bismarck als Landedelmann und in gewissem Sinne für sein ganzes Leben gelten kann:

Mit dem Schwerte sei dem Feind gewehrt,
Mit dem Pflug der Erde Frucht gemehrt,
Frei im Walde grüne deine Lust,
Schlichte Ehre wohn' in deiner Brust.
Das Geschwätz der Städte sollst du fliehn,
Ohne Not von deinem Herd nicht ziehn;
So gedeiht dein wachsendes Geschlecht.
Das bleibt deutschen Landes Brauch und Recht.

Prof. Dr. Otto Crusius in München hat diese Verse in Musik gesetzt. Sie sind als Baritonlied mit Klavierbegleitung soeben im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienen.

Über das Musikleben in Namur berichtet den Hamburger Nachrichten ein Offizier: „Namur gibt der Hauptstadt Brüssel ein Beispiel und eine gute Lehre! Die Einwohner der schönen Maasstadt glauben nämlich nicht, ihren Patriotismus durch eigensinniges Fernbleiben von allem, was ihnen von deutscher Seite an höheren Genüssen geboten wird, bekunden zu müssen. So wurden die Kammermusiknachmittage im Stadttheater allsonntäglich von zahlreichen Belgiern besucht, die fast die Hälfte des Saales in Anspruch nahmen und mit deutschen Musikfreunden, Militärs und Zivilisten, die sich einfanden, in schönster Eintracht beisammensaßen. Während der erste Sonntag hauptsächlich Beethoven gewidmet war, kamen am zweiten belgische und französische Komponisten zur Geltung, darunter Lekeu und Boëllmann".

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hatte im Jahre 1914 526300 Mk. Gesamteinnahme (im Vorjahr 610700 Mk.). Aufführungsgebühren gingen 475100 Mk. (552400 Mk.) ein, wovon 382700 Mk. = 80,54 v. H. (470900 Mk. = 85,25 v. H.) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger, Textdichter sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft verteilt wurden. Daß die durch den Krieg verursachte Erschütterung aller wirtschaftlichen Verhältnisse auch für die öffentliche Musikpflege sehr fühlbar geworden, ist bekannt. Von den an die Genossenschaft zu entrichtenden Aufführungsgebühren sind rund 27 v. H. uneinbringlich gewesen. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand der Genossenschaft wiedergewählt.

Kreuz und Quer

Darmstadt. Das Hoftheater in Darmstadt hat Felix Weingartners neue Bühneneinrichtung von Goethes Faust zur Aufführung angenommen. Weingartners Musik zu Faust, die bereits an mehreren Bühnen gespielt wurde, ist im Einklang mit der neuen Einrichtung vom Komponisten wesentlich umgestaltet worden und gelangt in dieser Form ebenfalls in Darmstadt zur Aufführung.

Köln. Otto Neitzel hat eine neue Oper vollendet, die den Titet trägt „Der Richter von Kascha". Den Text hat Neitzel selbst verfaßt. Der Handlung liegt die gleichnamige Novelle von Maurus Jokai zugrunde. Die Oper ist vom Darmstädter Hoftheater zur Uraufführung erworben, die im Herbste 1915 stattfinden soll.

M.-Gladbach. Die zweite Hälfte des Winters war musikalisch bedeutend lebhafter als die erste. In drei Sinfonie- und zwei Cäciliakonzerten wurden unter Gelbke aufgeführt: Beethovens „Eroica", Brahms' vierte und Schumanns Bdur-Sinfonie, ferner die Coriolan-Ouvertüre, Meistersingervorspiel, Beethovens Esdur-Klavierkonzert (Frau Therese Pott, Köln), desselben Meisters Violinkonzert (Prof. Karl Körner, Köln), „Tod und Verklärung" von Strauß, Weingartners „Aus ernster Zeit", Schumanns Cellokonzert (Lotte Hegyesi, Frankfurt), Haydns „Schöpfung" mit den Solisten Frau Lauprecht van Lammen, A. Kohmann, Frankfurt und Bruno Bergmann, Berlin, Bruchs Hymne für Chor, Orchester und Orgel. Frau Erler-Schnaudt, München bot Liedervorträge von Schubert, Zilcher, Trunk, Ramrath u. a. Die Beteiligung namentlich an den Sinfoniekonzerten war sehr groß. Alle Darbietungen, auch des stattlichen Chores und verstärkten städtischen Orchesters, wurden dankbar anerkannt.

München. Eine neue Oper in einem Akt von Julius Bittner: „Das höllische Gold", der eine Marienlegende zugrunde liegt, soll im Hoftheater zu München die Uraufführung erleben.

Paris. Der französische Musikforscher Jules Ecorcheville ist am 19. Februar als Leutnant der Reserve gefallen. Für die Verbreitung deutscher Musik in Frankreich und französischer Musik in Deutschland hat er verdienstlich gewirkt. Ecorcheville war Vorsitzender der Section de Paris der (nunmehr aufgelösten) Internationalen Musikgesellschaft und Herausgeber der Musikzeitschrift „S. I. M."

Stuttgart. Der frühere langjährige Leiter der Hofkapelle Johann Josef Abert ist gestorben. Am 21. September 1832 zu Kochowitz in Böhmen geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung am Prager Konservatorium unter Kittl und Tomaschek und kam 1852 als Kontrabassist nach Stuttgart. Von 1867 bis 1888 Hofkapellmeister in der schwäbischen Hauptstadt, lebte er seither dort im Ruhestand. Abert ist auch als Komponist vorteilhaft bekannt geworden. Von seinen fünf

romantischen Opern ist insbesondere „Astorga", die 1886 mit Heinrich Drontheim in der Titelrolle in Stuttgart ihre Uraufführung erlebte, über viele deutsche Bühnen gegangen. „Ekkehard" wurde 1878 an der Berliner Hofoper zum ersten Male aufgeführt, „Anna von Landskron" (1859) und „König Enzio" (1862) in Stuttgart, „Die Almohaden" in Leipzig 1890. Außerdem schrieb Abert zahlreiche Orchesterwerke, darunter die Sinfonie „Columbus", die „Frühlingssinfonie", Quartette, Lieder u. a.

Weimar. Nachdem die Großherzogliche Musikschule mehrere Konzerte für die Musikerhilfskassen veranstaltet hat, haben die Lehrer der ersten Klavier- und Violinklasse Bruno Hinze-Reinhold und Robert Reitz hauptsächlich im Interesse der Schüler einen Beethoven-Zyklus begonnen, der sämtliche Violinsonaten Beethovens umfaßt. Bemerkenswert ist, daß der unter dem Protektorat des Großherzogs und der Aufsicht des Staatsministeriums stehenden Anstalt im Kriegs-Schuljahre bezüglich der Direktor- und Lehrergehälter keine Beschränkungen auferlegt worden sind. Auch die Honorare der nicht fest angestellten Lehrer sind dieselben geblieben. Die Großherzogliche Musikschule hat im laufenden Schuljahr bisher 15 Schülerabende und öffentliche Konzerte veranstaltet.

Neue Bücher

Gerhard Freiesleben, Rechtsanwalt in Leipzig: „Recht und Tonkunst. Eine gemeinverständliche Darstellung des musikalischen Urheber- und Verlagsrechts" (Leipzig 1914, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung. Preis 2 M., gebunden 2,50 M.).

Die Schrift von Rechtsanwalt Dr. Freiesleben dient praktischen Zwecken. Sie ist weniger darauf berechnet, neue theoretische Erkenntnisse auf dem Gebiete des Urheber- und Verlagsrechts zu vermitteln, als vielmehr dasjenige bequem und übersichtlich zusammenzufassen, was aus diesen Rechtsgebieten für den Musikinteressenten jeder Art zu wissen nötig ist, also für den Tonkünster, den Textdichter und den Musikalienverleger, — selbstverständlich auch besonders für den Anwalt, der gegebenenfalls gewiß gern in einem solchen Buche das Wissenswerte bequem bei der Hand haben will. Dieser praktischen Aufgabe ist der Verfasser in vorzüglicher Weise gerecht geworden. In den Materien des Urheber- und Verlagsrechts ist er durchaus bewandert, daneben aber auch, was hier das wichtigste ist, in den Gebräuchen des Musikalienhandels und in den besonderen Schwierigkeiten, die das musikalische Gebiet überhaupt mit sich bringt. Dabei fällt vielfach angenehm auf, daß er, anstatt zu theoretisieren, den juristischen bon sens gelten läßt. Von einigen ganz unwesentlichen Bedenken abgesehen, scheint mir nur seine theoretische Stellungnahme zum Verlagsvertrag nicht ganz einwandfrei. Es zeigt sich hier ein Bestreben, eine Reihe von Sonderfällen des Verlagsvertrages nicht mehr als Verlagsvertrag, sondern als besondere Übertragung des Urheberrechts außerhalb des eigentlichen Verlagsvertrages festzustellen. In diesem Zusammenhang kommt er auch zu dem Begriff eines „nicht eigentlichen" Verlagsvertrages, ein Begriff, den ich als überflüssig und als eine unnötige Erschwerung des Verständnisses betrachten möchte. Indessen beeinträchtigen diese theoretischen Fragen die Bedeutung des Buches nicht, weil diese, wie gesagt, wesentlich im Praktischen gelegen ist und hier sehr geschickt und zuverlässig die Rechtsverhältnisse darstellt. Ein gut gearbeitetes Sachregister schließt das Buch ab. Alexander Elster

Neue Bücher zur Gluck-Literatur

Die in den folgenden Zeilen besprochenen Schriften sind vermutlich durch die Zweihundertjahrfeier von Glucks Geburt angeregt worden. Die erste „Zur Kunst Glucks" (Verlag von Gustav Bosse in Regensburg, 1914) rührt von dem bekannten und für Meister Christoph begeisterten Dr. Max Arend in Dresden her. Kann man auch nicht mit allem, was Arend hier geschrieben hat, sich einverstanden erklären, so muß man doch anerkennen, daß das Buch sehr viel Wahres und Neues enthält. Arend, der in diesen Blättern schon einige sehr interessante Gluck-Funde, die er getan hat, z. B. Textbuch zu la Danza, Szenarium zum Ballett Don Juan usw., erwähnt, ist neuerdings wieder besonders glücklich gewesen, indem er mehrere Arien Glucks aus dessen Jugendopern, die für verschollen galten, neu entdeckte. Wünschen wir, daß ihm auch fernerhin das Glück bei seinen Bestrebungen, Unbekanntes zutage zu fördern, treu bleiben möge.

Die zweite Schrift, worauf der Schreiber dieser Zeilen oben hindeutete, ist „Deutsche Gluckliteratur" betitelt (Verlag von Karl Koch in Nürnberg, 1914). Ihr Autor ist Dr. Stephan Wortsmann. Dieses Buch läßt erkennen, daß sein Verfasser mit viel Lust und Liebe bei der Arbeit gewesen ist. Besonders der zweite Teil der Arbeit: „Bibliographie der deutschen Glückliteratur" ist sehr vollständig und zeugt von großer Sachkenntnis. Auf S. 46 bei Besprechung des De profundis kommt Wortsmann noch auf das bereits vielfach erörterte Thema von Glucks kontrapunktischem Können und Wissen zu sprechen, ohne jedoch die Frage, ob der Schöpfer des Orpheus und der Iphigenie imstande war, eine regelrechte Fuge zu schreiben, wirklich zur Entscheidung zu bringen. Wir möchten hierzu noch bemerken, daß sich allerdings aus dem einzigen fugierten Stimmeneinsatz in De profundis diese Frage unmöglich entscheiden läßt, wohl aber aus dem 3. Satze einer F dur-Sinfonie (Wotquenne D Nr. 7). Dieser Satz ist eine regelrechte vierstimmige Fuge, die freilich mit Bachs und Händels Meisterfugen nicht verglichen werden darf, aber doch zum Beweis dienen kann, daß Meister Gluck auch die Fähigkeit besaß, ein derartig polyphones Stück zu schreiben. -bes-

Neue Chorlieder

Wagner, Franz. Op. 113. Zwei Reigenlieder für Gesang und Klavier. Klav.-Ausz. je 1 M. Chorstimmen je 15 Pf. Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Mandl, Richard. Gesang der Elfen, für Frauenchor und kleines Orchester. Part. 8 M. Klav.-Ausz. 4händig 3 M. Chorstimmen je 30 Pf. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die Reigenlieder Fr. Wagners sind in erster Linie für den Schulgebrauch geschrieben. Jedem Liede ist eine Anleitung für die praktische Ausführung der Reigen von Hanne Steinbrück beigefügt. Nr. 1 „Schneeflocken-Reigen" eignet sich besonders zu Aufführungen für Oberklassen von Töchterschulen, Nr. 2 „Reigen der Zwerge" für Unterklassen von Knabenschulen. Der zweistimmige Satz für Singstimmen ist volkstümlich und leicht, der Klaviersatz bei aller Einfachheit ganz reizend; die Lieder werden viel Freude bereiten. — Im Gegensatz zu den vorigen Liedern wendet sich der „Gesang der Elfen" von R. Mandl an die musikalisch Gebildeten. Nur Frauenchöre mit edlen und fein zusammengesungenen Stimmen können sich erfolgreich an dieses Stück wagen. Mit ausgesuchter musikalischer Charakterisierung durch Sopran, Mezzosopran, Alt mit teilweiser Verwendung von murmelnden und flüsternden Stimmen sowie durch kleines Orchester unter Verwendung von Flageolett der Streichinstrumente, von Solo-Violine, Solo-Bratsche, Harfe, Celesta, gestopften Trompeten und gestopften Hörnern wird ein wundersames Elfenlied gesungen. Mir scheint, daß bei Aufführungen mit Klavier statt des Orchesters ein gut Teil der elfenhaften Wirkung verloren geht.

Liederbuch für gemischten Chor, hrsg. vom Schweizerischen gem. Chorverbande unter Redaktion von Felix Pfirstinger. Preis: In Leinen geb. 1,60 Fr. Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Trägner, Richard. Op. 32. Vier geistliche Gesänge für gem. Chor. Part. und Stimmen je 1,20 M. oder 1,60 M. Schweers & Haake, Bremen.

Das Liederbuch des Schweizerischen gem. Chorverbandes hat bei der ersten Auflage einige Schönheitsfehler behalten, die bei einer folgenden Auflage leicht beseitigt werden können. Dem Inhaltsverzeichnisse nach Gruppen fehlt der einheitliche, grundlegende Gesichtspunkt. Die Anordnung in a) Religiöse Lieder, b) Volkslieder, c) Ausgewählte Lieder, d) Ältere und neue Lieder, ist unlogisch und unklar. Wie leider so oft in Liederbüchern, so besteht auch hier Unklarheit in der Anwendung der Begriffe Volkslied und Volksweise. An dem Liederbuche ist sonst viel Lobenswertes hervorzuheben. Es bietet eine gute Auswahl recht ansprechender, musikalisch trefflicher Lieder. Volksweisen und Lieder schweizerischer Herkunft sind zahlreich vertreten. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann fehlen ebensowenig wie neuzeitliche Tonsetzer: Hans Huber, Suter, Faßbaender, Attenhofer u. a. Der schlichte, wohlklingende Satz in Silcherscher Art ist vorherrschend. Das Liederbuch ist durch Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit des Inhalts sowie nicht zuletzt durch handliche und gediegene äußere Ausstattung wohl in der Lage, zu halten, was es verspricht: den schweizerischen gemischten Chören neuen Impuls zu verleihen und sie zum Zwecke der Förderung gemeinsamer Bestrebungen einander näherzubringen. — Die vier geistlichen Gesänge des Chemnitzer Kantors Rich. Trägner nach sinnigen Dichtungen von Jul. Sturm lassen den Tonsetzer als erfahrenen Praktiker erscheinen. Glückliche Wahl der Gedichte und charakteristischer Satz sind die Vorzüge dieser Lieder. In dem Streben nach neuem, eigenem Ausdruck verfällt der Tonsetzer manchmal auf harmonische Absonderlichkeiten. Im übrigen gibt den Liedern ihr reicher Stimmungsgehalt die beste Empfehlung.

Führich, Carl. Op. 76. Frühlingslied für Männerchor. Part. 80 Pf., Stimmen je 20 Pf. Op. 77. Der Wiking, für Männerchor. Part. 1 M., Stimmen je 30 Pf. J. Schuberth & Co., Leipzig.

Gatter, Julius. Op. 17. Heimat, Liederzyklus für Männerchor. Part. 1,50 M., Stimme 30 Pf. Op. 19. Dem Vaterland, für Männerchor und Orchester. Part. 10 M. Orchesterstimmen 12 M. Klav.-Ausz. 2,50 M., Chorstimmen je 30 Pf. Fr. Kistner, Leipzig.

Die beiden Männerchorlieder von C. Führich sind wirkungsvoll, sie verlangen zur Ausführung einen starken Chor und geübte Sänger. Das Frühlingslied ist von frischer Stimmung und gewinnt im Schlußteile mit seinem Glockenmotive erhebenden Ausdruck. Der Wiking ist ein prächtiges Seitenstück zu Gambkes Wikingerfahrt, es trifft den nordischen Ton gut. Chöre mit hohen Tenören finden hier dankbare Aufgaben. — In Jul. Gatter tritt uns ein junges Talent mit starkem Eigenwillen entgegen; es steuert zurzeit mit vollen Segeln in moderner Richtung und macht stellenweise von der Chromatik fast zu reichen Gebrauch. Sein Liederzyklus „Heimat" enthält sechs Gesänge nach Gedichten aus „Lieder in Moll" von C. Forberger. Stark charakteristisch ist jedes der Lieder, viele Schönheiten leuchten daraus hervor, z. B. in Nr. 1 „Nun liegt mir all dein Zauber offen", in Nr. 2 „Heimattal" und in Nr. 5 „Herbstmorgen". In Nr. 3 „Sarabande" und in Nr. 6 „Sturm" scheinen manche beabsichtigte Wirkungen nicht voll zur Geltung zu gelangen. Das Erscheinen des Chores „Dem Vaterland" nach dem bekannten Rob. Reinickeschen Gedichte in den jetzigen geschichtlich hochwichtigen Zeiten ist glückverheißend. Der Chorsatz ist teilweise nicht leicht, seine Wirkung ist begeisterungerweckend. Die Orchestration scheint nach den Angaben im Klavierauszuge, der zur Beurteilung vorliegt, farbenprächtig und praktisch zu sein. Alles in allem: ein charakteristisches, dabei dankbares patriotisches Werk, das leistungsfähige Chöre nicht unbeachtet lassen sollten. Vom Tonsetzer Jul. Gatter wird man nach diesen Talentproben noch Bedeutendes erwarten dürfen.

E. Rödger

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 15

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 15. April 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Entgleisungen beim modernen Gesangunterricht

Plauderei von **Herbert Schur**

Es ist eine wiederholt beobachtete Tatsache, daß alte, einst in Blüte stehende Techniken im Verlaufe der Zeiten verloren gegangen sind, sei es, weil sie durch eine allgemeine Geschmacksänderung verdrängt und schließlich vergessen wurden, oder daß neuere technische Fortschritte sie überholten und überflüssig machten. Ich erinnere hier nur an die Kunst der Farbenmischung und -herstellung, deren Erlernung ehemals für den Jünger der Malerei von größter Wichtigkeit war, und die sich durch mündliche, sorgsam gehütete Überlieferung vom Meister auf den Schüler fortpflanzte. Auch die Musik weist solche Beispiele auf. Welches Kopfzerbrechen und wie viele Deutungen hat nicht Bachs Notierungsweise der Trompeten hervorgerufen! Noch immer müssen wir uns außerstande erklären, diese Trompetenstellen mit der Fertigkeit und Sicherheit auszuführen, die Bach vorgeschwebt hat, und die zur Zeit des großen Kantors nichts Ungewöhnliches gewesen sein kann.[1]) Man ist daher mehrfach auf den Gedanken gekommen, daß dabei vielleicht gar keine Trompeten, sondern andere Instrumente, Klarinetten z. B., verwendet wurden. Trifft diese Annahme nicht zu, und sie ist bisher nicht bewiesen worden, so müssen wir eben eingestehen, daß hier eine hochentwickelte Technik verloren gegangen ist. Ein ähnliches Schicksal ist der Gesangskunst widerfahren. Wir hören heute fast ungläubig von den Taten der Caffarelli, Farinelli, Marchesi usw., den Vertretern der Blüteperiode des Belcanto im 17. und 18. Jahrhundert, und wir bestaunen das Können einer Henriette Sontag, Jenny Lind, Adelina Patti; aber wir sind im Unklaren über die Mittel und Wege, um zu ihren Leistungen zu gelangen. Uns ist die Tradition, der Zusammenhang mit der alten italienischen Schule verloren gegangen! Die Ursachen, die dahin geführt haben, sind einesteils zu suchen in den Auswüchsen einer nicht mehr von edlem Geschmack dirigierten Sängerherrschaft und der dagegen einsetzenden Reaktion, die dann aber leider in den entgegengesetzten Fehler verfallen ist und glaubte, die italienische „Gurgelei" gänzlich entbehren und vernachlässigen zu können. Die Folgen waren für die Gesangskunst vernichtend.

Das Bild, das sich nun von ihrem gegenwärtigen Stande entwerfen läßt, ist kurz folgendes: Die Gesangskunst war nach und nach auf ein Niveau hinabgeglitten, von dem aus es nur eine Umkehr geben konnte. Die Empfindung wurde bei Kritik, Publikum und Künstlern allgemein, und nun setzt unverkennbar ein Streben nach einer neuen Aufwärtsbewegung ein. Da aber muß man die Wahrnehmung machen, daß keine sofort gang- und erkennbaren Wege mehr zurückführen zu den Leistungen der früheren Glanzperiode. Man ist bemüht, neue Bahnen zu entdecken oder die alten wieder aufzufinden. Dieses allgemeine Suchen und Forschen hat jedoch zunächst zu einer Verwirrung der Begriffe geführt, die wohl in der Gegenwart ihren Höhepunkt erreicht hat; es hat Anschauungen gezeitigt, denen der gesunde Menschenverstand nicht zu folgen vermag. Da ist eine Flut neuer „unfehlbarer" Methoden entstanden, die tausend Opfer gefordert haben und noch fordern, und da ist eine überaus zahlreiche Jüngerschaft vorhanden, der es an Urteilsfähigkeit und Selbsteinschätzung gebricht, die da großenteils glaubt, auf mühelose, leichte Art und Weise die Höhen der Gesangskunst zu erklimmen, um schließlich zu scheitern und die Konfusion zu vermehren. Zweck dieser Zeilen ist es nun, auf einige der gröbsten und schädlichsten Entgleisungen beim modernen Gesangunterricht hinzuweisen und auf der anderen Seite ein paar der Typen wiederzugeben, die zwar Stimmbesitzer sind, nie aber Sänger geschweige denn Gesangskünstler werden, da menschliche Eitelkeit, Mangel an Selbstbeurteilung und eine vollkommene Verkennung der Schwierigkeit des Studiums sie daran hindern.

Da ist zunächst der Tenor, der Heldentenor! Dick, fett, mit königlichen Gesten! Wie andere junge Leute mit entsprechend gewählten Eltern in ihrem bürgerlichen Berufe einzig und allein Leutnant d. R. sind, so ist er eben Tenor. Er hat überall studiert, kennt alle Lehrer von Ruf in Mailand, Wien, Dresden, Berlin und — schimpft auf alle. Alle sind Charlatane und Ignoranten bis auf einen. Dieser eine, der letzte in der bisherigen Reihe, ist immer vorzüglich, ganz vorzüglich sogar, sofern er noch nicht länger als 14 Tage bei ihm studiert hat. Nach Verlauf dieser Zeit hält er seine Fortschritte für derart, daß er glaubt, mit den Tonstudien aufhören und mit einer großen Wagner-Rolle, Siegfried, Lohengrin, anfangen zu müssen. Pflichtet der Lehrer seinem Urteil nicht bei, so versteht er eben nichts und hat es nur auf das Honorar abgesehen. Kommt er dagegen dem Vorschlag nach in

[1]) Siehe die Schriften von Eichborn. F. B.

der Hoffnung, jener werde die Absurdität seines Verlangens schon selber erkennen, so sieht er sich getäuscht und gibt seinerseits den aussichtslosen Unterricht auf, indem er ihn gehen läßt. In dieser Weise studiert nun unser Heldentenor schon 6 Jahre. Nach jedem Wechsel erklärt er sich für bühnenreif und sieht sich nach Engagement um. Da er weitreichende Familienbeziehungen und Protektionen besitzt, so ist er allmählich der belächelte, ewige Probesänger aller kleineren Hofbühnen und besseren Stadttheater geworden. Nach einem solchen Versuche verläuft dann eine Begegnung mit ihm folgendermaßen:

Der Bekannte: „Wie ich hörte, haben Sie in X vorgesungen?"

Der Tenor (hoheitsvoll): „Ich habe meinen Vertrag mit dem Hoftheater in X so gut wie in der Tasche!"

Der Bekannte: „Ah! —"

Der Tenor: „Der Intendant war einfach paff! Glänzend gesungen! sag ich Ihnen, wirklich glänzend dieses Mal! Es schweben nur noch Verhandlungen über die Gage."

Der Bekannte: „Da muß man Ihnen gratulieren!"

Der Tenor nimmt mit königlicher Haltung die Glückwünsche an und bemerkt später beiläufig: „Ich gehe jetzt nach Paris zu Meister Y. Der Intendant hat Beziehungen zu ihm und hat ihn mir warm empfohlen. So nur noch ein wenig, verstehen Sie!" . . .

Unser Heldentenor hat ein merkwürdiges Seitenstück, einen Bariton. Dieser, ein flottes, scharmantes Kerlchen, jung, vermögend, mit schönem, vollem Material, eigentlich ein beneidenswerter Mensch, scheitert an einem sonderbaren Umstande. So unglaublich es klingt, ihm wird — China zum Verhängnis. Er geht als Sänger an seinen Erfolgen zugrunde, die er im Lande des Drachens, wo er als früherer Referendar weilte, hatte. Seiner Stimme mangelt es an sorgfältiger Ausbildung; sie benötigt noch einen „Ruck" nach oben, wie er sagt. Aber dazu kommt es nicht. Dieser „Ruck" nach oben ist nämlich nur durch ein fleißiges, anhaltendes Studium zu erlangen, und — der Himmel mag wissen, wie es geschieht, jedesmal, wenn er anfangen will zu arbeiten, ist der Tag um. Schließlich ist es aber auch zu dumm: immer und immer wieder Übungen und nichts als Übungen! Hat er das denn überhaupt noch nötig? Besitzt er nicht seitenlange, glänzende Rezensionen über seine Erfolge in — China? Dreimal genug kann er für diese Chinesen! — Der Osten nimmt ihn wieder auf . . .

Nun könnte es fast scheinen, als ob die gute finanzielle Lage die Hauptschuld daran trüge, daß diese beiden Stimmbesitzer in der Gesangskunst scheiterten trotz guten und schönen Materials und leidlicher musikalischer Begabung. Aber diesen seltneren unter glücklich äußeren Verhältnissen lebenden Typen stehen Hunderte von armen Schluckern gegenüber, die der Besitz einer Stimme um allen Verstand, um jede Selbstkritik und häufig um einen anständigen bürgerlichen Beruf gebracht hat.

So wirkt das Schicksal eines Bäckergesellen fast tragisch. Er wird eines Tages als Heldentenor „entdeckt". Die Kunde von dem neuen Caruso dringt in die Zeitungen. Man ist interessiert: ein Bäckergeselle und Tenor! Das ist, als ob unerwartet eine Millionenerbschaft aus Amerika einem armen Schlucker in den Schoß fällt. Was Wunder also, wenn diesem die Sinne schwinden bei den Millionen, die er in seiner Kehle haben soll! Er wirft also den Semmelbeutel in die Ecke und hängt den Teig an den Nagel. Ein Operndirektor läßt ihn ausbilden, eine distinguierte Dame sorgt für sein leibliches Wohl. Das alles besagten die Zeitungen, dann hörte die Öffentlichkeit nichts mehr von ihm und vergaß den Vorfall. Ich erfuhr sein weiteres Schicksal bei dem Barbier neben dem Bäckerladen. Der Barbier war sein Freund, den er später als vollkommener Gentleman aufsuchte. Er sang ihm vor, und der Freund berichtete mir darüber, wie er jeden Augenblick erwartet habe, daß ihm die Kopf- und Halsadern platzen würden. Vier Wochen später war der ganze Traum zu Ende. Der Bäcker konnte nichts als brüllen; er brüllte mit solcher Kraftanstrengung, daß er Lungenbluten bekam. Nun ist es menschlich begreiflich, daß er nicht mehr zu seinem Backtrog zurückkehren wollte. Er blieb „Künstler" und singt heute mit den Resten seiner Stimme in obskuren Lokalen des Berliner Nordens . . .

Da sei die Bemerkung eingeflochten, daß es eigentlich verfehlt ist, von einem Mangel an Tenorstimmen an und für sich zu sprechen. Fast jeder zweite Sänger, der mir bisher begegnete, besaß einen Tenor. Freilich, je höher die Stimme, desto tiefer liegen Urteilsfähigkeit und Selbstkritik. Häufig muß man sogar Mitleid empfinden mit so viel Naivität.

Ich sehe da einen Tenor vor mir, eine große, schöne Bühnengestalt, der aber ein Opfer des modernen Gesangunterrichts geworden war. Unter Entbehrung und Unterstützung seitens seiner entzückten Verwandtschaft hatte er es dahin gebracht, daß er nur noch drei hohe Töne mit großer Anstrengung schrecklich herausbrüllen konnte. Seine Stimmbänder waren derart erschlafft, daß er von der hohen Mittellage ab nach unten weder einen Ton forte noch piano singen konnte, sondern heiser tremolierte, als ob er in einer großen Sekunde trillerte. Und dieser Unglückliche konnte noch gläubig und glücklich lächeln, wenn ihm eine Tante älteren Datums Niemanns Erfolg und Laufbahn prophezeite . . .

Eine köstliche Blüte zeugte die Selbsttäuschung bei einem biederen Süddeutschen, dem prächtigsten Naturburschen, der mir je begegnete. In ihm drängt es, schäumt es über vor innerem Glücksempfinden. Er muß sich der Welt, seinem Nächsten mitteilen. Treuherzigen Auges schlägt er mir in der ersten Minute unserer Bekanntschaft auf die Schulter: „I sag' di Freund, i hab' a Schtimm' . . .! A häärr- . . . lich Schtimm!!!" Das war gewiß nicht zuviel gesagt. Aber diese Schtimm hatte einen Haken in der Gestalt eines fürchterlichen Knödels, in den er abgöttisch verliebt war. Das war sein „Metall". Leider hat dann dieses vorgelagerte Metall die Goldquelle verstopft . . .

Ein immer wiederkehrender Typ ist der Sänger, der nicht üben kann, der, nachdem er 5 Minuten lang ein paar Übungen gesungen hat, gelangweilt und ärgerlich, daß nicht alles gleich gelingt, eine große Arie vornimmt, sich an der rohen Kraftentfaltung seines Organs berauscht und alles wegbrüllt, was ihm der Lehrer mühsam beigebracht hat . . .

Kann man verstehen, daß alle bisher geschilderten Typen sich der Sängerlaufbahn widmen wollen, weil sie eben Material, wenn auch kein Gesangstalent besitzen, so ist es unbegreiflich, wie man Sänger werden will, ohne Stimme, d. h. genügend oder wenigstens eine schöne Stimme zu besitzen. Diese Eigenschaft ist besonders bei Frauen anzutreffen.

So steht mir ein kleines, schmächtiges Ladenmädchen vor Augen mit noch kleinerer, schmächtigerer, wenig schöner Stimme, das sich das Geld für die Stunden zusammendarbt, um sich dann mit zusammengepreßtem Halse an der Freischützarie: „Leise, leise . . .“ abzuquälen. Natürlich hat ihr die Lehrerin eine große Karriere garantiert. — Auch das Baritönchen gehört hierher, das im Nebenzimmer nicht mehr zu vernehmen ist.

Im allgemeinen muß man den Frauen beim Gesangstudium größeren Fleiß und Ernst zuerkennen. Und wenn sie bei gutem Material Schiffbruch erleiden, so liegt es entweder daran, daß sie entweder kein Gesangstalent besitzen oder daß sie an den unrechten Lehrer kommen. Denn an Urteilslosigkeit über die Schädlichkeit eines Gesangunterrichtes sind sie den Männern noch weit über — — und das will viel sagen!

Und was tun nun diese Gescheiterten? Sie gehen ins andere Lager über, italienisieren womöglich ihren Namen und werden Gesangs„maestro“! Was sollte sie auch daran hindern! Typisch für dieses Tun ist das Beispiel einer Dame, die bei den hervorragenden Lehrern A und B studierte und, da sie aus Talentlosigkeit keine der beiden Methoden begriff und nicht singen lernte, so blieb ihr die Laufbahn als Sängerin verschlossen. Sie eröffnet darum selber eine Gesangschule und unterrichtet die Unglücklichen, die sich zu ihr verlaufen, nach der „kombinierten“ Methode A-B, so bezeichnet sie ihre negativen Kenntnisse.

Vergegenwärtigt man sich also, wie sich dergestalt ein großer Teil der Lehrenden, ja vielleicht der größere, ergänzt, so kann man sich vorstellen oder vielmehr nicht vorstellen, wie ein solcher Unterricht aussieht. Es gibt keinen noch so großen Hokuspokus, keinen so offenbaren Unsinn, daß er nicht als „eigene Methode“ oder „italienische Schule“ ausgegeben würde. Es sei gar nicht einmal die Rede von den vielen lächerlichen, grotesken Machenschaften, durch die jeder einigermaßen intelligente Schüler selbst stutzig werden und sich gewarnt fühlen müßte. Aber da sind die rohen, gewaltsamen Unmethoden, denen der ahnungslose Anfänger zum Opfer fällt, zumal wenn sie von einer vermeintlichen Größe vorgetragen werden. Man gewinnt die Überzeugung, daß das Singen mehr für einen „Trick“, einen „Kniff“ gehalten wird, als für eine Fertigkeit, die man durch andauerndes, verständiges Üben und wieder Üben im Laufe mehrerer Jahre erreicht. Interessant ist in dieser Hinsicht der Ausspruch eines „Maestro“ über seine Kollegen von Ruf, wonach ihr ganzer Erfolg darin bestünde, daß der Zufall ihnen Schüler gesandt habe, die den Unterricht „ausgehalten“ und sich „durchgesungen“ hätten. Dem entsprach nun auch sein Wirken, und dem entspricht leider auch das der meisten Gesangspädagogen.

Man sollte meinen, daß es eigentlich nichts Natürlicheres gäbe, als daß die Ausbildung der Stimme bei den leichter ansprechenden Tönen der von Natur aus gegebenen Mittellage beginne. Weit gefehlt! Man hat schon eine reiche Erfahrung hinter sich, ehe man einem solchen Lehrer begegnet. Die Mehrzahl[1]) legt gleich nach der Devise los: Biegen oder brechen! Es muß sofort im Bereiche der ganzen Stimme darauf losgebrüllt werden, daß alle Halsmuskeln sich straffen. Von Übergängen, Registern keine Rede; sie werden in Grund und Boden gesungen.

Und bei der Bildung der Kopfresonanz beginnt der offensichtliche Unsinn: Einmal wird der armen Nase das Nasenloch zugehalten, und sie muß Trompetenstöße von sich geben; dann wieder wird sie ausgestopft und soll durchaus näseln, schnarren lernen; und der Maestro mit der angeblichen „physiologischen“ Methode macht ihr von der ersten Stunde an Einspritzungen, damit sie „freier“ wird.

Das sind alles so untunliche und schädliche Mätzchen, die von einer gänzlichen Hilflosigkeit gegenüber der Materie zeugen. Der fertige Sänger darf vielleicht einmal ein solches Mittelchen anwenden, um sich über eine momentane Indisposition hinwegzuhelfen. Dergleichen aber von vornherein als tägliches Hilfsmittel zum Unterricht heranziehen, kommt einer Bankerotterklärung gleich, ganz abgesehen davon, daß solche Mittelchen bei Gewöhnung ihre Wirkung einbüßen. Und vor allen Dingen wird damit keine Kopfresonanz erzeugt, keine dünne Führung, kein Spinnen des Tones, sondern ein dickes, unsauberes, unsicheres Intonieren. Es erweckt fast den Anschein, als ob diese Art Gesangspädagogen alles Natürliche, Simple absichtlich ablehnen, um unter einem druidenhaften Gebaren ihre Unzulänglichkeit zu verbergen.

Die Gewaltmaßregeln erfahren nun noch eine Steigerung nach Qualität und Quantität bei dem zweitwichtigsten Punkte des Gesangunterrichtes, der Brustresonanz. Hier lautet aller Weisheit Ausfluß: Presse den Atem gewaltsam durch Bauch und Zwerchfell zusammen; je lauter du singst, je größer sei dabei die Kraftanstrengung! Damit ist die Brustresonanz theoretisch fertig. In der Praxis gestaltet sich die Sache nun so, daß der Lehrer bei der Resonanz etwas „nachhilft“.

In einem Falle geschah es so, daß ich mich schräg gegen den auf dem Klaviersessel sitzenden Maestro lehnen mußte. In dem Augenblicke, wo ich oben auf „drei“ den höchsten mir zur Verfügung stehenden Ton mit aller Kraft herausbrüllen muß, fährt mir unten prompt eine Faust in den Bauch, die mich mühelos in die Geradstellung zurück und etwas darüber hinaus bringt.

Diese Hausknechtsmethode erscheint in den verschiedensten Variationen. Ein wenig ins Groteske spielt sie hinüber, wenn der Maestro dem am Boden liegenden Schüler einen halben Zentner Folianten auf den Leib packt. Direkt gefährlich wird sie aber, wenn dieser beim Singen den Flügel, das Eichenbüfett oder einen schweren Schrank anheben soll. Der Schüler wird sich mit größter Sicherheit früher oder später einen Leistenbruch zuziehen, die Brustresonanz wird er aber dann immer noch nicht erlangt haben.

Die Schädlichkeit solcher Methoden, die in der Tat viele Opfer gefordert haben, muß jedem vernünftigen Menschen einleuchten, Solange sie vorherrschen, kann von einer allgemeinen Hebung der Gesangskunst nicht die Rede sein. Denn selbst wenn schönes Material und Gesangstalent sich zu ernstem Streben gefunden haben, bleibt für den mit den Verhältnissen nicht Vertrauten, also wohl für die meisten Anfänger, die große Schwierigkeit, die geeigneten Lehrer zu finden. Es braucht gewiß nicht hervorgehoben zu werden, daß es äußerst gewissenhafte und tüchtige Gesangspädagogen gibt, die alle Mätzchen und vor allem alles Gewaltsame verschmähen und dagegen Front machen. Aber sie sind durchaus in

[1]) Nach unseren Erfahrungen gegenwärtig die Minderzahl. F. B.

der Minderzahl. Das Feld wird beherrscht von der anderen Kategorie: Unnatürliche, gewaltsame Unterrichtsmethoden auf der einen Seite, zahllose verdorbene Stimmen auf der anderen, das ist das Charakteristikum dieser Übergangsperiode.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Über die Konzerte der Osterzeit ist diesmal wenig zu melden, wenigstens nichts, was über das lokale Interesse hinweg für den weiterreichenden Standpunkt eines Fachblattes in Betracht käme. Die Kriegsmisere hatte die Oratorienaufführungen, die sich herkömmlich um den Karfreitag gruppieren, stark reduziert. Was sie aber brachten, war wiederum nichts als das ganz Landläufige. So war die Singakademie abermals mit Bachs beiden Passionsmusiken da, der Mengeweinsche Oratorienverein führte Händels Messias und Haydns Schöpfung auf, der Mozartchor letztere ebenfalls, der Neuköllner Mendelssohns Elias, der Berliner Volkschor eine Kantate von Bach und das Requiem von Brahms. Näheres über diese Veranstaltungen zu berichten, ist lediglich Sache der Lokalblätter, denn es ereignete sich darin nichts, was außerhalb Berlins interessieren könnte. Ähnlich steht es um die Sinfoniekonzerte dieses Zeitabschnittes. Das letzte der Hauseggerschen fiel aus, da das Blüthnerorchester durch den Krieg in einen Zustand versetzt wurde, der es den Anforderungen nicht gewachsen sein ließ. Es ließ sich für die zur Fahne gerufenen Mitglieder auch nicht halbwegs Ersatz schaffen. Das letzte Abonnementskonzert und ein Extrakonzert der Königl. Kapelle aber ergingen sich wieder einmal nur in Beethoven. Einmal wurde der modernen Marotte gefrönt, die erste und neunte Sinfonie zusammen zu geben, und das andere Mal beglückte man uns mit der xten Vorführung von Coriolan und Eroica. Der Abend wäre ganz verloren gewesen, wenn dazwischen nicht die beiden Märsche aus den Ruinen von Athen gespielt worden wären, denn die eingangs servierte Unvollendete von Schubert wurde in dieser Saison gleichfalls bis zum Stumpfsinn abgekleppert. Daß sie hier hervorragend schön ausfiel, soll zugegeben werden. Ebenso gerieten die beiden Märsche virtuos, besonders der türkische. Weit mehr wurde man aber durch das vierte und letzte Sinfoniekonzert von Carl Maria Artz angeregt. Hier waren, wie das auch Nikisch schon einmal getan hatte, Brahms und Bruckner zusammengestellt, jener mit seiner vierten Sinfonie (E moll) und dieser mit seiner siebenten (E dur). Ich konnte davon leider nur die letztere hören. Entgegen einer häufig recht fragwürdigen „Autorität" möchte ich sie kurz in folgendem beurteilen: ein Werk, voll durchdrungen von „höherer Originalität", technisch reif und vollendet, im Kontrapunkte frisch und nicht im mindesten „steif", in der „Entwicklung der Ideen" durchaus logisch, farbenschön in der Palette, wohllautend in Harmonie und Melodie. Wie man da als „Quellen" Götterdämmerung und neunte Sinfonie, im markanten, originalkräftigen Scherzo aber eine „Umschreibung des Walkürenrittes" herausphantasieren konnte, wird dem normalen Musikverstande unfaßbar bleiben. Im übrigen hat hier schon der verstorbene R. Louis in seinem Buche über Bruckner (München 1905 S. 187 f.) die entsprechende Abfuhr gegeben. Lang ist allerdings auch diese Sinfonie, aber es ist ihre Länge jene „himmlische", die Robert Schumann einst der großen in C dur von Schubert nachrühmte. Die Aufführung war bis in die dunkelsten Winkel der Partitur hinein erleuchtet, und sogar die tiefe Bläserstelle des Adagio, die häufig bloß als Geknurre herauskommt, klang gut und differenziert. Diesmal waren auch im Ensemble die Bläser so abgetönt, daß sie nichts erdrückten, vielmehr die Streichinstrumente selbst im stärksten Forte vernehmbar blieben. Kurz, der Dirigent, dessen ruhige Allüren zudem angenehm auffielen, schnitt mit dem Werke aufs vorteilhafteste ab. Er hat hier mit den acht Konzerten, die er bisher gab, überhaupt ein bemerkenswertes Stück musikalischer Kulturarbeit geliefert. Es sei da zum Beweise nur eine Übersicht über die rein sinfonischen Werke gegeben, die zur Aufführung gelangten: S. Bach (2. Suite in D dur), Ph. Em. Bach (1. Sinfonie in D dur), Mozart (Sinfonie in G moll), Beethoven (Coriolan und Pastorale), Weber (Ouvertüren zu Freischütz und Euryanthe), Liszt (Préludes), Raff (Lenore), Draeseke (Sinfonia comica), Strauß (Tod und Verklärung), Brahms (1., 2. und 4. Sinfonie), Bruckner 3., 4. und 7. Sinfonie), Rüfer (F dur-Sinfonie), Reger (Böcklin-Sinfonie), Kann (Rheinouvertüre). C. M. Artz ist ein Schüler Felix Draesekes, seine Vorbildung erhielt er in seiner Heimatstadt Düsseldorf, und zwar wesentlich im Zusammenhange mit der Orgel und der Kirchenmusik. Von seinen Kompositionen erschien jüngst ein Heft Klavierstücke als Op. 24, während die vorhergehenden ausschließlich Lieder waren. Eine Oper Romuo, deren Handlung in der venezianischen Sagenzeit spielt, und eine Sinfonie sind Manuskript.

Schuberts unvollendete Sinfonie tauchte auch wieder im Dienstagskonzerte des Philharmonischen Orchesters auf, an einem wohlgeratenen Schubertabende. Drei Stücke aus der Oper Rosamunde, ein Marsch und das von Konzertmeister Thornberg mit andern solistischen Mitgliedern des Orchesters gut gespielte bekannte D moll-Quartett waren die übrigen Programmnummern. Großen Eindruck und Erfolg erzielte auch ein Solistenabend der Philharmoniker. Da kamen auch die leider zu selten zu hörenden Bläserstücke zu Recht, so gleich eingangs mit zweien von Rob. Schumanns Phantasiestücken für Pianoforte und Klarinette. Ersteres spielte der Violist R. Veit, letztere blies H. Schrader. Seine Kunst erntete weiterhin noch in Mozarts Klarinettenquintett Lorbeeren. Sehr erfreulich war ein Trio für Violine, Violoncell und Harfe von A. Öhlschlägel zu hören, um das sich Louis Persinger, Paulus Bache und Otto Müller verdient machten. Bei dem solchen Werken stets sicheren Erfolge ist ihre geringe Berücksichtigung schwer zu verstehen. Persinger interessierte außerdem durch ein Violinkonzert in E moll von Nardini, Bache hatte u. a. den alten Goltermann hervorgeholt — im ganzen ein sehr anregendes Konzert.

Hinsichtlich des Blüthnerorchesters gedenke ich diesmal nur des zweiten Osterkonzertes. Zwar kamen da für uns Kritiker die Eingangs- und die Schlußnummer als politische Demonstrationen (wieder einmal Webers Jubelouvertüre und Wagners Kaisermarsch mit „Erhebung" des Publikums) nicht in Betracht, wohl aber die anderen vier Nummern. Namentlich die dritte, als welche eine neue Sinfonie, ein dreisätziges Werk in A dur von Hans Lange erschien. Im ganzen eine talentvolle, verständige Arbeit, die Hoffnung auf den noch jungen Komponisten erweckt. Jeder Satz dauert nur zehn Minuten. Der erste läßt die klassische, traditionelle Form klar durchscheinen, ist überaus durchsichtig instrumentiert, melodisch, aber nicht frei von banalen Einfällen. Der zweite steigert seine Melodien zu einem breiten Höhenpunkte, dessen Polyphonie etwas an das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" erinnert. Der dritte ist am kräftigsten, hat Opernballettcharakter, aber trotz einer breiten Adagiostelle eine geschlossene, wohlgegliederte Form. Hoffentlich schwenkt dieser neue Komponist nicht auch noch zur Übermoderne ab! Solistisch wirkte Baptist Hoffmann von der Königl. Oper mit. Seine schöne, große Stimme schien prächtig disponiert, seine Wahl betraf seltener im Konzertsaale zu hörende Nummern: die große Rezitativarie Agamemnons aus Glucks Aulidischer Iphigenie und Sachsens Wahnmonolog aus Wagners Meistersingern. Als Dirigent wirkte Karl Alwin, der inzwischen zum ersten Kapellmeister am Düsseldorfer Stadttheater gewählt wurde.

Kammermusikalisch wäre zunächst der letzte Abend des Trios von Max Fiedler, Leopold Premyslav und Eugenie Stoltz-Premyslav zu nennen. Auch wieder ein Beethovenabend, der die von mir gezählte 26. öffentliche Vorführung der

Kreutzersonate sowie die Klaviertrios Op. 1 Gdur und Bdur Op. 97 brachte. Die Ausführung erfreute namentlich im pianistischen Teile, wo alles schlicht und groß, ohne modern-subjektive Extravaganzen ausfiel, echt Reineckesche Tradition, doch nicht in schwächlichem Epigonentume. Das große Bdur-Trio war der Höhepunkt. Im übrigen hatte das Publikum die endlose Wiederholung dieser Werke mit einem sehr spärlichen Besuche quittiert. Um so zahlreicher war es an einem „Norwegischen Abend" vertreten, den der tüchtige Pianist Birger Hammer unter Mitwirkung des Geigers Florizel von Reuter und des Sängers Max Mensing veranstaltete. Die Skandinavier regen sich in Berlin öfter, und das ist gut, denn man unterschätzt ihre musikalischen Leistungen leicht. Norwegen hat aber auch außer Grieg noch vortreffliche Musiker, und zwar meist deutscher Ausbildung hervorgebracht. Es weiß auch seine Künstler zu schätzen, wie man das jetzt an Sinding, dem der norwegische Staat den Kompositionsertragsausfall während des Krieges deckte, und an dem famosen alten Hjelm sah, den seine Zeitung Aftenposten mit vollem Gehalte pensionierte. Sinding nun war durch Lieder vertreten, Grieg durch seine Sonate in Cmoll für Klavier und Violine. Weniger bekannt dürften manchem Hörer Klavierstücke von Agathe Backer-Gröndahl und Neupert, zwei in Norwegen hochangesehenen, doch auch schon verstorbenen Größen, gewesen sein. Beide waren zudem bedeutende Lehrer, als welche sie u. a. Martin Knutzen, Skandinaviens besten, der Kunst zu früh entrissenen Pianisten ausbildeten, ehe er zu Leschetitzky kam. Leider fehlte Halfdan Cleve auf dem Programme, die norwegischste Tondichtererscheinung der jüngeren Generation. Dafür war ein neuer, Alf Hurum, zweimal vertreten, mit einer Klavierfantasie in Fmoll und einer Klavierviolinsonate in Dmoll (Op. 2). Letztere ist sehr melodisch, oft spezifisch nordisch gefärbt, natürlich harmonisiert, doch in der Form etwas zu breit; erstere auch nicht übel, doch mit sogenannten leeren Stellen durchsetzt. Ein etwas düsterer und legendenhafter Charakter schien beiden Werken eigen. Doch ist dieses schwere, dunkle Wesen wohl national, denn man findet es auch durchgehends in Halfdan Cleves Tonschöpfungen. Die Ausführung des Programmes war gut. Der Konzertgeber wies sich durch sie als vortrefflicher Pianist und Musiker aus.

Das letzte Konzert, das ich diesmal erwähnen möchte, war das letzte derer, die Jules Sachs als „Elitekonzerte" veranstaltet. Teresa Carreño, Edyth Walker und Heinrich Hensel führten es aus, Größen, die ich nicht nochmals zu preisen brauche. Genug, daß sie bestens disponiert schienen und im dicht besetzten großen Philharmoniesaale den stärksten Beifall fanden. Das Programm wies fast nur neuere Komponistennamen auf. Es hatte seine interessanteste Nummer in der Urfassung der Gralserzählung Lohengrins, 56 nach der ersten weimarschen Aufführung gestrichene Takte eines zweiten Teiles. Leider konnte das interessante Stück nur mit Klavierbegleitung gegeben werden, was seinen Eindruck wesentlich abschwächte. Immerhin verlieh es dem Konzerte eine besondere Bedeutung.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Mit durchweg vortrefflichen, in jeder Hinsicht einwandfreien Aufführungen der achten Sinfonie Beethovens in Fdur, der sogen. „Romantischen" (Nr. 4, Esdur) von Bruckner und des „Meistersinger"-Vorspieles von Wagner schloß Ferdinand Löwe am 24. März in verdient beifälligster Weise den Zyklus der acht Sinfonie-Abende des Konzertvereins und damit auch den in demselben vertretenen Beethoven-Zyklus.

Am 25. März nachmittag erfreute in denselben Räumen ein Volkskonzert des Schubertbundes unter der bewährten Leitung des Ehrenchormeisters Ad. Kirchl die zahlreichen Besucher. Obwohl nicht weniger als 148 Mitglieder des Schubertbundes (meist Lehrerkreisen angehörig) zur militärischen Dienstleistung einberufen sind, vermißte man doch fast gar nicht den gewohnten Vollklang, und überdies ersetzte die außerordentliche Präzision im Vortrage, was vielleicht hie und da an Schallkraft abging. Aus der Vortragsordnung (meist bekanntes Populäres bietend) zündeten u. a. die einstige Lieblingsnummer aller deutschen Liedertafeln, Konradin Kreutzers Kapelle, von der die letzte Strophe wiederholt werden mußte, und zwei zeitgemäß patriotische Stücke: „Der Landsturm im Jahre 1813, fränkisches Volkslied, Satz von Dr. Josef Pommer, und „Ein blankes Wort", Gedicht von K. Ettel, für Männerchor vertont von A. Kirchl: zur Feier des 100. Geburtstages Bismarcks, daher mit dessen berühmten Ausspruch („Wir Deutsche fürchten Gott" usw.) musikalisch und textlich gleich kraftvoll schließend. Sehr gefielen auch in diesem Konzert die Zwischennummern, Violoncellvorträge des hochbegabten jungen Frl. Bokmayer und vier von Frau Hilde Gold-Hönig gesungene stimmungsvolle Lieder von F. Rebag nach liebenswürdig-volkstümlichen Gedichten von Hermann Löns, der im Oktober 1914 in den Kämpfen gegen Frankreich gefallen ist. Das sich hieraus ergebende wehmütig-patriotische Interesse mußte den Eindruck der reizvollen Tonpoesien nur erhöhen und daher die sympathische Sängerin zwei derselben wiederholen.

Im Vorbeigehen sei noch das einige Tage zuvor veranstaltete Orchesterkonzert der Kaiserl. Musikakademie (Konservatorium) erwähnt, und zwar weil in demselben unter Direktor Bopps gewissenhafter Leitung erstaunlich gut Bruckners grandiose achte Sinfonie (Cmoll) herausgebracht wurde. Solch eine Riesenaufgabe einem Schülerorchester zuzumuten, hätte man noch vor wenigen Jahren nicht gewagt. Und daß es so schön gelang, erfreut doppelt, indem es verrät, daß für die etwaigen „alten Herren" unserer großen Konzertorchester bereits ein jüngerer Nachwuchs vorhanden, welcher dieselben mit der Zeit vollkräftig ersetzen dürfte.

Ein patriotischer „Wohltätigkeitsabend" eigner Art — zugunsten des Vereins „Invalidendank" fand am 27. März in dem prachtvollen Marmorsaale des fürstlichen Palais Auersperg (in Wiens 8. Bezirk) statt. Die eigentliche Seele des Abends war die vorzügliche, eminent musikalische Konzertpianistin Frau Magda v. Hattingberg, welche mit Bachs großartiger Violin-Ciaconna (von Busoni klangvoll für Klavier übertragen) würdig eröffnete. Mußte man schon hier der Vortragenden unfehlbare Gedächtnistreue bewundern, so nicht minder in den von ihr als Zwischennummer gebrachten Chopinschen Stücken (Prélude in Desdur, Nocturne Hdur Op. 9 Nr. 3), am meisten aber in der vielleicht eine Stunde in Anspruch nehmenden und in zahllose kleine Partien zerfallenden melodramatischen Musik, welche der junge Kasimir v. Paszthory (ein Stiefsohn Direktor Göllerichs in Linz) zu Rainer Maria Rilkes Ballade „Die Weise von Liebe und Tod des Kornetts Christoph Rilke" geschrieben. Das Gedicht selbst — gleichsam das romantische Liebespaar aus Tassos „Befreitem Jerusalem" Armida und Rinaldo in moderne Kriegsverhältnisse übertragend — wurde von Herrn Ferdinand Onno (Schauspieler am hiesigen Deutschen Volkstheater) sehr ausdrucksvoll und genau im Rhythmus der begleitenden Musik gesprochen. Früher schon hatte er mehrere Gedichte desselben Verfassers gelesen, die aber wegen der ungünstigen Akustik des Saales nicht überall deutlich vernommen worden sein dürften. Allgemeine Anerkennung fand die stimmungsvolle, warm und poetisch empfundene (und von Frau v. Hattingberg am Klavier feinst nachempfundene) melodramatische Musik des jungen Paszthory. In sinniger Weise leitmotivisch behandelt, folgt sie zumeist Lisztschen Vorbildern (z. B. aus der Dante- und Faust-Sinfonie), was sich ja eigentlich bei den intimen Beziehungen von Mutter und Stiefvater des jugendlichen Künstlers zu Meister Liszt fast von selbst verstand. Ein erlesenes, zum Teil der hohen Aristokratie angehöriges Publikum wohnte der interessanten Veranstaltung bei.

Wie fast alljährlich wurde auch heuer bei uns am Kardienstag (30. März) in einem außerordentlichen Gesellschaftskonzert J. S. Bachs Matthäus-Passion aufgeführt. Be-

züglich des Zusammenwirkens von Chor und Orchester erinnere ich mich keiner schöneren Aufführung. Unter den Solisten verdiente der junge Hofopernbassist Hans Duhan den Preis, der die Worte Christi wahrhaft weihevoll vortrug, so recht entsprechend dem Heiligenschein, welchen Bach durch den Silberglanz hoher Geigentöne über dem Haupte des Messias erstrahlen läßt. Aber auch der Sänger der schwierigen Tenorpartie des Evangelisten, Hr. A. Globerger, und die Altistin Ilona Durigo boten sehr Verdienstliches, letztere bei ihrer berühmten, wundervollen Hmoll-Arie („Erbarme dich") von Konzertmeister F. Rothschilds führendem Violinsolo harmonisch begleitet. Etwas im Hintergrund stand als Solosopran, weil nicht gut disponiert, Frau Klara Senius, die Witwe des als Oratorientenor unvergeßlichen Felix Senius. Am Dirigentenpult Kapellmeister Schalk, vor der Orgel Prof. R. Dittrich, beide wie immer bei solchen würdigsten Aufgaben kongenial. Daher auch das massenhaft erschienene Publikum (Aufführung und Generalprobe ausverkauft) in andachtsvoller, für die unvergänglichen Schönheiten des Riesenwerkes empfänglichster Stimmung, nach Schluß des Ganzen begeisterten Beifall spendend.

Als energischer und feinfühliger Dirigent eines Wohltätigkeitskonzertes zugunsten des „Armenambulatoriums für die Flüchtlinge" (seltsame Bezeichnung!) stellte sich am 31. März Herr Dr. Karl Horwitz vor. Mit Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre wurde eröffnet, worauf in Vertretung der leider erkrankten Frau Foerstel-Links Frau Else Weigl-Pazeller mit schönem Gelingen drei stimmungsvolle Orchesterlieder G. Mahlers sang. Die „Matadoren" des Abends waren aber unsere bravourgewaltige Klavieramazone Vera Schapira-Specht, die mit ihrer glänzenden solistischen Wiedergabe der R. Straußschen Burleske einen noch größeren Erfolg erzielte als im letzten Nedbalschen Sinfoniekonzert (auch Dr. Horwitz' minutiös ausgefeilte Orchesterleitung war dabei sehr zu loben), und — geradezu frenetisch applaudiert — die beiden rühmlichst bekannten geigenden Wunderknaben Feuermann; der ältere — Sigmund — zuerst (am Flügel von Herrn Otto Schultroß begleitet) wie ein reifer Meister in Technik und Vortrag Schuberts Rondo brillante Hdur für Violine und Klavier wiedergebend, sodann mit seinem, als frühreife künstlerische Individualität noch bewunderungswürdigeren jüngeren Bruder, dem etwa 10jährigen Cellisten Emanuel Feuermann eine Händelsche Passacaglia (bearbeitet von Halvorssen) ausführend, wobei das vollendet glockenreine Zusammenspiel ebenso Staunen erregte wie das jedesmalige kraftvolle, beseelte, selbst poetische Hervortreten der einzelnen Stimmen, besonders des Violoncells. Man stürmte endlos nach einer Zugabe; darauf wollten sich aber die kleinen Polen nicht einlassen. Am Schlusse des Konzertes offenbarte Dr. Horwitz sein beachtenswertes Dirigententalent noch in einer sehr befriedigenden Aufführung von Schuberts unvollendeter Sinfonie in Hmoll.

Rundschau

Oper

Braunschweig Das Hoftheater arbeitet unter schwierigen Verhältnissen unverdrossen rüstig weiter und bietet reichere Abwechslung als früher im tiefsten Frieden; die Oper leidet weit mehr als das Schauspiel, weil die Lücken der Hofkapelle durch Hilfskräfte nur ungenügend ausgefüllt sind, außerdem im technischen Personale und von den Bühnenarbeitern wichtige Kräfte fehlen. Als kürzlich in der „Afrikanerin" der Schluß des 3. Aktes, der Überfall der Wilden und Kampf auf dem Schiffe, gestrichen, folglich gerügt war, erfuhr ich durch den betreffenden Spielleiter, daß zu gedachtem Zweck nicht einmal geeignete Soldaten als Statisten an dem Abend zu haben waren. Der Besuch hält sich auf gewohnter Höhe, trotzdem nun nach dem trüben Winter der Lenz endlich in den Saal lacht. Erfrischendem Frühlingshauche gleich berührte „Die verkaufte Braut" von Smetana, die nach langer Ruhe aus dem Bibliotheksstaube erstand und wie eine Neuheit wirkte. Sie gab unserm Chordirektor, Kapellmeister H. Trinius, Gelegenheit, sein Können im besten Lichte zu zeigen. Am Abend vor der Aufführung erkrankte Hofkapellmeister Pohlig, und der junge, talentvolle Künstler übernahm ohne Besinnen und Probe die schwierige Aufgabe. Das Wagstück gelang überraschend gut und trug dem Dirigenten reichen Beifall ein. Wie guter Wein gewinnt auch nur gute Musik durch das Alter, minderwertige Marken verlieren; das bewies „Der Trompeter von Säkkingen", der wahrscheinlich nur unserm Heldenbariton Rich. Hedler zuliebe seine wohlverdiente Ruhe für einen Abend unterbrach; hier war jegliche Kunst des vortrefflichen Titelhelden verlorene Liebesmüh, „Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck!" Am Schluß glaubte man Fafner zu hören: „Laßt mich schlafen!" Ganz ähnlich lag die Sache bei „Preziosa", die nur Webers Musik ihr Scheinleben verdankt und durch sie genießbar wird. Von den mancherlei Gästen erweckten die Bewerber um das Fach des Spielbaritons besonderes Interesse: weder Sembach-Wien als Knappe („Waffenschmied"), noch P. Lambert-Plauen als Jäger („Das Nachtlager in Granada") genügten den hiesigen Ansprüchen: man wird also weiter suchen müssen. Sehr gut führte sich Frl. Bräuner-Düsseldorf, die Alb. Nagel als Martha („Tiefland") vertrat, hier ein und wird jedenfalls noch oft eingeladen werden, den Strand des Rheins mit dem der Oker zu vertauschen, da unsere jugendlich dramatische Sängerin, die Anfang Dezember erkrankte, einstweilen noch nicht zu der gewohnten Tätigkeit zurückkehrte. Ihre Vorgängerin Marg. Elb-Magdeburg wurde als Senta („Fliegender Holländer") durch außergewöhnlichen Beifall ausgezeichnet. Von dem Grundsatze, die Franzosen im Spielplane zu meiden, machte man mit „Mignon" eine weitere Ausnahme, wahrscheinlich weil die Titelrolle ein Paradepferd unsrer Koloratursoubrette Elly Clerron ist, die Goethes interessanteste Frauengestalt musterhaft verkörperte.

Ernst Stier

Halle a. S. Unsere Oper hat bei oftmals schwachem Besuch bisher tapfer durchgehalten. Der Spielplan bevorzugte deutsche Meister, wie dies nur recht und billig ist. Wagner fiel dabei das Hauptwort zu. Wir hörten in zum Teil recht guten Aufführungen „Lohengrin", „Tannhäuser", „Die Meistersinger", den „Fliegenden Holländer" und „Parsifal". Sodann bot die Direktion in geschlossener Reihenfolge den „Nibelungenring" und stellte sich damit ein glänzendes Zeugnis für ihre Leistungsfähigkeit aus. Die szenische Leitung lag in den bewährten Händen des erfahrenen Oberregisseurs Raven, während als Dirigent mit feinmusikalischem Sinn und dramatischem Schwung Kapellmeister Wetzler tätig war. Unter den Leistungen der Solisten stachen u. a. als bedeutend hervor die Sieglinde Erna Fiebigers, der Wotan Viktor Erik van Horsts, der Wanderer und Hagen von Kammersänger Franz Schwarz. Unser Opernchor ist in diesem Kriegswinter nur selten auf der Höhe gewesen; in „Lohengrin" speziell lud er schwere Sünden auf sich. Von dem Orchester läßt sich viel Günstiges sagen. Der Krieg hat hier natürlich auch manche Lücken gerissen, die entweder gar nicht oder nur mangelhaft ausgefüllt werden konnten, was sich namentlich im Streichkörper fühlbar macht. An Novitäten wurden Zöllners „Überfall" und Humperdincks „Marketenderin" herausgebracht, doch erwiesen sich beide Werke als ziemlich unbedeutend. Großen Erfolg fanden die stilvollen Neueinstudierungen von Nikolais „Lustigen Weibern", von Mozarts „Entführung" und „Hochzeit des Figaro". Als ausgezeichnete Mozart-Sänger zeigten sich in erster Linie Alice von Böer und Bernhard Bötel. An weiteren Aufführungen sind noch namhaft zu machen: Fidelio (Gastspiel Melania Curt), Der Trompeter von Säkkingen (Gastspiel Cornelis Bronsgeest), Tiefland (Gastspiel Margarete Bruger-Drews, die nach schönen

Erfolgen in der Rolle der Martha Abschied von der Bühne nahm), Die Königskinder, Der Troubadour, Carmen (Gastspiel Mafalda Salvatini), Freischütz, Oberon, Stradella, Der Rosenkavalier. Eine reiche Arbeit drückt sich in dieser Aufzählung aus, eine Arbeit, an der auch der frischempfindende zweite Kapellmeister Fritz Volkmann seinen redlichen Anteil hat. Paul Klanert

Konzerte

Braunschweig Ostern bezeichnet den Abschluß der hiesigen Konzerttätigkeit, das Urteil über dieselbe lautet durchaus günstig; freilich fielen sehr viele Veranstaltungen, namentlich diejenigen reisender Virtuosen aus: „doch sag' ich nicht, daß dies ein Fehler sei". Der Krieg wirkte luftreinigend; wie sich der Wald im Frühling erneut und alles Abgestorbene in frischem Grün verschwinden läßt, ist hier alles Ungesunde, dem deutschen Wesen Fremde ausgestoßen und fast durchweg echte Kunst zu Ehren gekommen. Im Vordergrunde standen die vier Abonnementskonzerte der Herzoglichen Hofkapelle, wahre Großtaten des Hofkapellmeisters C. Pohlig, der Beethovens Sinfonien in chronologischer Folge aufführte und eine völlige Umwertung tief eingewurzelter Anschauungen bewirkte. In den letzten Jahren ging der Besuch immer mehr zurück, man kam nur der Solisten wegen und verließ vor der Sinfonie den Saal: diesen Winter mußten viele vor dem ausverkauften Hoftheater umkehren. Am Schluß blieb das Publikum auf den Plätzen und bereitete dem genialen Dirigenten, der kein Notenblatt benutzte, stürmische Ehrungen, besonders nach der neunten Sinfonie. Das Soloquartett im Finale derselben: Kammersängerin B. Schelper, Hofopernsängerin K. Fonner, Hofopernsänger M. Koegel und Rich. Hedler, der vom hiesigen Chorgesangverein, Braunschweiger Männergesangverein und Hoftheatersängerchor gebildete wuchtige Chor und die Hofkapelle gestalteten Schillers Ode „An die Freude" zu einem weltlichen Tedeum von erhabener Größe und erschütternder Wirkung. In einem Wohltätigkeitskonzert führte C. Pohlig seine sinfonische Dichtung in vier Sätzen „Per aspera ad astra" (Heldentod und Verklärung) auf, die früher in Dresden, München, Stuttgart und der „Neuen Welt" viel Beifall errang. Die einzelnen Teile zeigen, wie der Held dem Tode entgegenschreitet, einen letzten Rückblick auf das Leben wirft, für sein Ideal stirbt und in der Verklärung erscheint. Inhalt und Tonsprache erinnern an Rich. Strauß („Ein Heldenleben"), Anordnung und Bau an Liszt („Faust"-Sinfonie), der Engelchor am Schluß entspricht dem Chorus mysticus:

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche hier wird's Ereignis",

mit dem alle Solistimmen der Oper mit ihren schönen Stimmen hinter der Szene das Werk wundervoll abschlossen. C. Pohlig, Inhalt und Form nach Neuromantiker, trat zu dem Stoff in herzinniges Verhältnis, schuf mit einem gewissen Heldenmute — es gibt auch einen wissenschaftlichen und künstlerischen — aus innerer Erfahrung heraus; das Werk wurde ihm zum persönlichen Erlebnis, es lieferte einen unzweifelhaften Beweis für die Schöpferkraft des Meisters und wird sich jedem unvergeßlich einprägen, der es ohne Voreingenommenheit auf sich wirken läßt; weil es mit seinem tief religiösen Zug auf dem allgemein menschlichen Boden erwuchs und sich nach ebenso richtigen seelischen wie dramatischen Gesichtspunkten entwickelt, den Schöpfer als echten Hohenpriester der Kunst offenbarte. Der Erfolg war stürmisch, Beifall und Lorbeeren bewiesen dem Dirigenten, daß er in kurzer Zeit hier festen Boden, die Sympathie aller Braunschweiger gewann. Die „Sakuntala"-Ouvertüre als Einleitung bildete eine sinnige Ehrung Goldmarks, „Siegfried-Idyll" und „Meistersinger"-Vorspiel den würdigen Schluß des Konzerts. Der Verein für Kammermusik (Frl. E. Knoche, Mühlfeld und Bieler) gestalteten das letzte Konzert zu einem Beethoven-Abende (Violin-Sonate C moll, Cello-Sonate A dur und Klaviertrio B dur Op. 97), Kammervirtuos A. Bieler, auch in Leipzig und Berlin vorteilhaft bekannt, feierte bei der Gelegenheit das Jubiläum seiner 25 jährigen Wirksamkeit in der Hofkapelle; vor einigen Jahren schlug er die Stelle als Solocellist am Dresdner Hoftheater aus, das rechnet man ihm hier hoch an. Domorganist Kurt Gorn, ein Schüler von Karl Straube-Leipzig, der Bach bevorzugt, bewies, daß er auch neuere Werke (Liszt: Variationen über Basso ostinato aus Bachs Kantate „Weinen, Klagen" und dem Kruzifixus der Es moll-Messe, H. Kaun: Fantasie und Fuge Op. 62, Nr. 2 u. a.) beherrscht. Er wird nie einseitig, sondern befolgt den bewährten Grundsatz: „Laudamus veteres et nostris utimur annis". Auf Veranlassung des Stadtschulrats Prof. Dr. Rehkuh wurde aus den besten Sängern der Bürgerschulen unter Leitung des Herrn O. Thönicke ein Kinderchor von ca. 400 Köpfen gebildet, der unter Mitwirkung des Lehrergesangvereins im ausverkauften Hoftheater ein Wohltätigkeitskonzert mit patriotischer Grundstimmung gab, das dem Leiter viel Ehre eintrug und die mitwirkende ehemalige Soubrette Stefi May-Favre an dem Ort ihrer früheren Wirksamkeit in angenehme Erinnerung brachte. Der Schradersche a cappella-Chor erwies in einem Passionskonzert unter Leitung des Domkantors Fr. Wilms seine alte, erprobte Tüchtigkeit. Mit den Seligpreisungen aus dem „Christus"-Oratorium von Liszt, in denen Hofopernsänger Rich. Hedler und Domorganist Kurt Gorn den Chor ergänzten, schloß das zu einer Erbauungsstunde gewordene Konzert. In einem ähnlichen der St. Magnikirche lernte man den Organisten J. Müller, unsern Heldentenor O. Hagen und Kammermusiker E. Föhr (Sonate für Harfe von C. Horn) als tüchtige Solisten kennen. Das Konservatorium von M. Plock veranstaltete vier Konzerte mit vorbildlicher Hausmusik, dasjenige von M. Wegmann setzte Beethovens Klavierkonzerte (G und Es dur) sowie dasjenige von Liszt (Es dur) aufs Programm und gab damit zwei talentvollen Schülerinnen, Frl. M. Osterloh und G. Pfeifer, Gelegenheit zur Betätigung tüchtiger Technik, wohldurchdachten Vortrags. In einem gemeinschaftlichen Konzert des Chor- und Männergesangvereins, die beide Hofkapellmeister C. Pohlig dirigierte, gelangte „Ein deutsches Requiem" von Brahms am Karfreitage im Hoftheater zu vorbildlicher Wiedergabe; die Solisten, Kammersängerin B. Schelper und Hofopernsänger Rich. Hedler, der Chor und die Hofkapelle wirkten einheitlich und boten tadellose Leistungen, als Einleitung ging Schuberts „Unvollendete Sinfonie" voraus. Ernst Stier

Kreuz und Quer

Berlin. Prof. Dr. Johannes Wolf wurde zum Musikbibliothekar an der Berliner königlichen Bibliothek ernannt.

Basel. Das Schweizerische Tonkünstlerfest, das dieses Jahr in Basel stattfinden sollte, fällt aus. An seiner Stelle wird eine Zusammenkunft in Thun abgehalten werden, wo hauptsächlich Kammermusikwerke aufgeführt werden sollen.

Gent. Beethovens neunte Sinfonie ist kürzlich hier aufgeführt worden. Mitten in das Kriegsgetöse erklang der Verbrüderungsruf: „Seid umschlungen Millionen!" Fünfzehnhundert Menschen saßen im riesigen Saal eines Volkshauses und hörten dem zu. „Hier in der Etappe," heißt es in einem Briefe, „wo man sich dessen nicht versah, konnte man an vier Abenden einer Woche in einer recht guten Darbietung des Genter Konservatoriums Beethovens neunte Sinfonie genießen, und jedesmal vor ausverkauftem Hause! Da saßen deutsche Offiziere und Soldaten friedlich zusammen mit flämischen Bürgern und Arbeitern und lauschten der überwältigenden Musik und den Worten Schillers, die auf flämisch lauten: Alle menschen worden broeders waar uw zachte vleugel zweeft!"

Köln. Die Rheinische Volksliedkommission versendet ihren ersten Bericht. Danach hat die Sammlung der rheinischen Volkslieder trotz der Kriegszeit gute Fortschritte gemacht. Aus allen Kreisen der Provinz haben sich Männer und Frauen, vor allem aus der rheinischen Lehrerschaft, der Kommission als ständige Mitarbeiter angeschlossen. Die Sammlung der Lieder ist auf rund zweitausend Blätter angewachsen.

Leipzig. Am 6. April beging Prof. Hans Sitt sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum. Als Fünfzehnjähriger trat er am 6. April 1865 zum ersten Male in seiner Vaterstadt Prag an die Öffentlichkeit und erspielte sich mit einem Violinkonzert von Pixis großen Erfolg. Über Breslau und Chemnitz kam Sitt nach Leipzig, wo er im Kristallpalast die „Populären Konzerte" gründete und 1883 in das Lehrerkollegium des Königl. Konservatoriums eintrat, dem er noch heute angehört. Seit 26 Jahren ist er Dirigent des vortrefflichen Leipziger Lehrergesangvereins.

Lüttich. Am 22. Februar starb, wie erst jetzt bekannt wird, in Lüttich unser sehr geschätzter Mitarbeiter Prof. Dr. Victor Felix Dwelshauvers. Er hat sich in Belgien besonders um die deutsche Musik verdient gemacht, vor allem als Gründer und Direktor des Bachvereins in Lüttich.

Wien. Der österreichische Unterrichtsminister hat den neugeschaffenen Staatspreis von 2000 Kronen für Komponisten in Österreich auf Vorschlag der hierzu bestellten Kommission dem Komponisten Hans Gal in Wien für seine Sinfonie in Edur verliehen. Um diesen im Jahre 1913 zum erstenmal ausgeschriebenen Staatspreis waren 78 Bewerbungen eingelangt, darunter 21 Opern und musikdramatische Werke, 13 Oratorien und kirchenmusikalische Werke, 25 Sinfonien, Ouvertüren, sinfonische Dichtungen und Konzerte sowie 20 Kammermusikwerke.

Wien. Die Wiener Hofoper bereitet die Aufführung der „Gunlöd" von Peter Cornelius in der Ergänzung von Waldemar v. Baußnern vor.

Neue Kammermusik

W. H. Pommer. Op. 21: Quintett in Dmoll für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Cello (D. Rahter, Leipzig).

Der Verlag ist seit Jahren bekannt durch seine erfolgreichen, in eigenen Verlagskonzerten zum Ausdruck gelangenden Bestrebungen für die Erwerbung und Verbreitung moderner guter Hausmusik. Diese bisher mehr auf dem speziellen Gebiet des zwei- und vierhändigen Klavierstücks geübte Gepflogenheit scheint neuerdings nun auch auf die Kammermusik ausgedehnt werden zu sollen, und in dem Verfasser dieses Quintetts dürfte eine gerade dafür ganz geeignete Kraft gefunden sein. Denn wohlklingender, von allzu großem Klangfärben sich freihaltender Satz, eine stets klare, an den Klassikern geschulte Formengebung, und zwar ebenfalls an ältere Muster sich anlehnende — dafür aber durch logischen Fortschritt sich auszeichnende Harmonik —, das sind für ein solches Werk (wenn man sie ihm nachrühmen darf) immerhin schon recht schätzenswerte und ins Gewicht fallende Vorzüge. Freilich die Erfindung ist keineswegs tief und eigenartig, und für das Unisono sämtlicher Streicher bei breiten Gesangsthemen besitzt der Komponist ein entschiedenes Faible. Aber wenn einer sonst — wie es hier der Fall ist — so durchaus ehrlich schreibt und ohne jede Prätension mehr scheinen zu wollen, als er ist, so darf man (zumal bei einem Werk, das vorwiegend unterhalten will) jene gerügten Mängel wohl nicht allzu stark ankreiden. Die technische Ausführung der 4 Sätze bietet für einigermaßen versierte Instrumentalisten keinerlei besondere Schwierigkeiten.

Peter Stojanovits. Op. 15: Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncell. Op. 16: Trio für Klavier, Violine und Cello (Fr. Kistner, Leipzig).

In den beiden bedeutsamen und von leidenschaftlichem Pathos durchdrungenen Werken des Kammerstils von Stojanovits haben wir ausgesprochene und in jeder Beziehung vollwertige Konzertmusik vor uns. Zwar in dem gedanklich etwas schwächeren Adagiosatz des Quartetts streift auch er, aber nur vorübergehend, einmal den Salonstil, während sonst überall in dem echt sinfonischen Atem seiner melodisch vornehmen Gesangsthemen, in der Art ihrer Verarbeitung sowie in der trotz ihrer Üppigkeit und ihres Reichtums doch nicht den Rahmen des Kammerstils überschreitenden Klangfülle des Satzes überhaupt der ernste und den höchsten Idealen nachstrebende Künstler sich kundgibt. Kraft und Heroismus, das scheinen die prominentesten Seiten seiner Natur. Solche Stimmungen versteht er musikalisch am besten zu illustrieren, sie immer höher zu gipfeln und in breiter Steigerung sich ausleben zu lassen. Persönliche Züge in der Erfindung trägt vor allem am meisten der rassige Scherzosatz des Trios.

Karl Thiessen

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

// Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 16

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 22. April 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Wolfgang Amadeus Mozart der Sohn

Sein Aufenthalt in Karlsbad, seine Begräbnisstätte und Biographisches

Von **M. Kaufmann** (Karlsbad)

„Er glich an Gestalt
und edlem Gemüte seinem Vater."
Grillparzer

Das Karlsbader Stadtverordnetenkollegium hat den Beschluß gefaßt, den Andreasfriedhof, welcher die Gebeine Wolfgang Amadeus Mozarts (des Sohnes) birgt, aufzulassen und in einen Mozart-Park umzuwandeln. Dieser Beschluß gibt mir Anlaß, des Sohnes Mozarts zu gedenken und einiges aus seinem Leben und aus seinem Verhältnisse zu Karlsbad in Kürze nach erhaltenen Überlieferungen und Druckwerken zu erzählen.

Am 17. Juni 1844 kam Mozarts Sohn, der den Namen seines großen Vaters führte, in Begleitung seines Freundes und Schülers Ernst Pauer mit Eilpost in Karlsbad an. Wie dies an warmen Sommertagen im Kurorte Usus ist, fanden sich die schon zahlreich im Juni versammelten Kurgäste frühzeitig bei den Heilquellen ein. In langen Reihen wandern die Frühaufsteher auf und ab. So war es auch am 18. Juni 1844. Munterkeit herrschte in den einzelnen Menschengruppen, und alles schien in Sorglosigkeit zu schwelgen. In die ununterbrochen wogende Menschenflut kam an diesem Tage aber ein jähes Stocken, die Gäste blieben stehen, ihre Blicke wandten sich einem Punkte zu, ein Lächeln belebte die Gesichter, und ein leises, bald ein lauteres Kichern trat ein. Ein Neuling bei der Brunnenkur war es, welcher die Aufmerksamkeit ungewollt auf sich lenkte. In Begleitung eines jungen 18jährigen Mannes schritt er zaghaft dem Ziele seiner Wanderung, der Heilquelle, zu, komisch wirkend in seinem Auftreten. Trotz der herrschenden Wärmegrade war er in dicke Tücher eingehüllt, so daß der Oberrock zu knapp war, die über den Oberkörper geschlungenen Wintertücher zu bedecken, der Hals war noch in ein besonders wolliges Tuch gehüllt, die Füße staken in übergroßen Filzschuhen. Niemand wußte, wer der zimperliche, krank aussehende, eine Erkältung fürchtende Herr sei.

Als aber die Figur tagtäglich Heiterkeit auslöste, forschten Neugierige nach dem Namen des kuriosen Gastes. Das Dunkel war bald gelichtet, und schon nach einigen Tagen wußten alle Brunnengäste, daß Mozarts Sohn es sei, und daß der Begleiter Ernst Pauer — ein Enkel des berühmten Andreas Streicher — heiße.

Das Karlsbader Meldungsprotokoll vom Jahre 1844 besagt folgendes:

Zahl	Ankunft	Vor- u. Zuname	Charakter	Geburts- u. Aufenthaltsort	Absicht der Ankunft u. mit welcher Gelegenheit
1136	17. Juni	Wolfgang Amadeus Mozart und Ernst Pauer	Kapellmeister Tonkünstler	Wien	Kur — Eilpost

Einkehrhaus	Paßbenennung
Stadt Wien (448) Dauer unbestimmt	Passierschein von der k. k. Oberdirektion Wien 8. Juni 1844 vid. Prag 14. Juni 1844 detto

Schon seit dem Jahre 1838, also ungefähr sechs Jahre vor dem Kurgebrauche in Karlsbad, war Mozart leidend. Als die Krankheit aber ununterbrochen zunahm und der Winter 1843/44 recht schlecht verlief, ließ Mozart ein Ärztekonsilium zusammentreten, das eine weit vorgeschrittene Leberverhärtung konstatierte und eine Karlsbader Kur gang besonders angelegentlich empfahl. Obwohl das Unbehagen immer mehr zunahm, wartete der überempfindliche Patient doch erst den warmen Juni ab, um den Rat seiner Wiener Ärzte zu befolgen und nach Karlsbad zu reisen.

Vorher hatte Mozart dem Karlsbader Badekapellmeister Joseph Labitzky, dessen Name in Wiener Musikerkreisen damals schon recht bekannt war, seine Ankunft in der Sprudelstadt mitgeteilt und das Ersuchen gestellt, ihm mit Rat im Kurorte an die Hand zu gehen und eine passende Wohnung in Vorbereitung zu halten. Als Mozart mit Pauer in Karlsbad ankam, hatte Labitzky bereits ein Logis im Hause „Stadt Wien" vorbereiten lassen, das Mozart auch gleich bezog.

Er wurde in der Familie Labitzky freundlich aufgenommen, und schon eine kurze Zeit nach der Ankunft führte Labitzky den kranken Mozart zum Dr. Gallus Hochberger, welcher auch die Behandlung übernahm. Da aber Mozart den Wunsch äußerte, auch noch die Meinung

eines zweiten Arztes zu hören, wanderte Labitzky mit dem Patienten zu dem damals ebenfalls gesuchten Arzte Dr. Mannl.

Die Diagnose der beiden Ärzte lautete gleich, und Labitzky, der Erkundigungen einzog, konnte aus dem Munde beider nur die traurige Nachricht erfahren, daß die Tage des Sohnes Mozarts gezählt seien.

Trotz aufmerksamster Behandlung der Doktoren, trotz liebevoller Pflege, für die sein treuer Freund Pauer gemeinsam mit der Familie Joseph Labitzky sorgte, ging Mozart früher seinem Tode entgegen, als die Ärzte es vermuteten. Am 29. Juli 1844, abends um 9 Uhr schloß er die Augen für immer, beweint von einer einzigen Person, von Ernst Pauer, der schmerzerfüllt am 31. Juli hinter dem Sarge schritt als einziger Mensch, dem der Verlust Mozarts nahe ging.

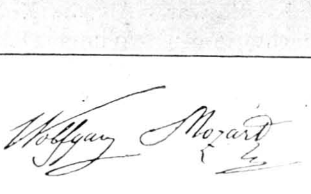
Der Auszug aus der Karlsbader Sterbematrik besagt:

„Mozart Wolfgang Amadeus, Ehrenkapellmeister des Mozarteums in Salzburg, geb. aus Wien, ledigen Standes, ist in Karlsbad Nr. 448 am 29. Juli 1844 um 9 Uhr Abends im Alter von 53 Jahren an Magenverhärtung gestorben und am 1. August 1844 begraben worden“.

(Der Auszug aus der Sterbematrik ist insofern von einiger Wichtigkeit, als fast alle Nachschlagewerke fälschlicherweise den 30. Juli als Sterbedatum angeben.)

In der Familie Joseph Labitzky hatte Mozart während seines mehrwöchigen Aufenthaltes in Karlsbad einen für ihn angenehmen Familienanschluß gefunden, den er auch recht ausnützte. Es wurde da fleißig Hausmusik getrieben, und obwohl Mozart recht leidend war, ließ er sich doch oft herbei, irgendeine eigene Komposition zu spielen. Labitzky erzählte oft, daß Mozart ein ganz tüchtiger Pianist und Musiker war, daß er es aber mit der Rhythmisierung in seinem Spiele nicht gar zu scharf nahm und zumeist in einer eigenen Rubatoart spielte. Bei solchen Hauskonzerten lud er auch die Familienmitglieder Labitzkys ein, etwas am Piano zum besten zu geben. Wie familiär Mozart bei Labitzky verkehrte, beweist die noch bis heute in der Familie erhalten gebliebene Episode,[1]) daß ihnen Mozart sogar seine zerrissene Wäsche zur Ausbesserung brachte und daß diese auch wieder hergerichtet wurde.

Der Karlsbader Musikverein war es, welcher unaufgefordert bei Mozarts Leichenbegängnis und bei dem darauf abgehaltenen Seelenamte seine Verehrung für den Dahingeschiedenen an den Tag legte und bis zum heutigen Tage Sorge trägt, daß Mozarts Grab in Karlsbad erhalten bleibe.[2])



Auf das Grab Mozarts wurde damals nach seinem Tode ein einfach gehaltenes eisernes Grabdenkmal gesetzt, das mit einer von einem Kranze gezierten Lyra geschmückt war. Dieses Grabdenkmal ließ die Gubernialrätin Baronin Josefine Calvalcabo, geb. Gräfin Castigliano herstellen. Baronin Cavalcabo war die Freundin Mozarts. Dieses Grabdenkmal bezeichnet noch heute Mozarts Grab am Andreasfriedhofe. Der Musikverein ließ es wiederholt reparieren, und da der Karlsbader Stadtrat den lobenswerten Beschluß faßte, selbst nach Auflassung des Friedhofes Mozarts Grab zu erhalten, wird schon Sorge getragen werden, daß auch weiterhin das Grabdenkmal erhalten bleibt.

Wie sehr Baronin Cavalcabo den Karlsbadern für das Entgegenkommen, das sie Mozart angedeihen ließen, dankbar war, geht daraus hervor, daß sie Herrn Joseph Labitzky einen Originalbrief des großen Mozart zum Geschenk machte,[3]) weiter den Karlsbader Musikverein mit einem Originalbrief desselben Mozart bedachte und dem Arzte Dr. Mannl neben einem Brustbilde des Sohnes Mozarts (von Kriehuber 1844 gezeichnet) ebenfalls einen Brief Mozarts spendete. Der Musikverein überließ den Mozart-Brief[4]) dem Karlsbader Stadtmuseum, der Labitzky-Brief befindet sich dermalen im Besitze des Herrn Sparkassendirektors L. Lampel in Karlsbad, der ihn hoch in Ehren hält, während der Brief, den Dr. Mannl besaß, nach Angaben der Familie Mannl leider zum Verkaufe gelangte und nach Leipzig wanderte. Das Bild Mozarts, das den Bleistiftvermerk der Baronin Cavalcabo trägt: „Andenken für Herrn Dr. Rudolph Mannl“, ist noch im Besitze des Musikvereins in Karlsbad.

Über Mozarts Lebenslauf weiß Alois Fuchs in einer biographischen Skizze vom Jahre 1844 Verschiedenes mit-

[1]) Diese Mitteilungen machte mir in liebenswürdiger Weise Herr L. Lampel, Gatte der Enkelin Joseph Labitzkys.

[2]) Die Grabschrift am jetzigen Grabdenkmale ist von Grillparzer verfaßt und lautet: „Wolfgang Amadeus Mozart, Tonkünstler und Tonsetzer, geb. am 26. Juli 1791, gestorben am 29. Juli 1844. Sohn des großen Mozart, dem Vater ähnlich an Gestalt und edlem Gemüte. Der Name des Vaters ist seine Grabschrift, so wie seine Verehrung des ersteren der Inhalt seines Lebens war. Franz Grillparzer“.

[3]) Dieser Brief ist vom 24. April 1780 datiert und an „ma très chère cousine“ gerichtet. (Abgedruckt bei Ludwig Schiedermair: „Die Briefe Mozarts“, München und Leipzig 1914, Bd. 1 S. 288. Die Schriftleitung.)

[4]) Der Brief ist am 26. Januar 1770 geschrieben und an Mozarts Schwester gerichtet. (Abgedruckt bei Ludwig Schiedermair Bd. 1 S. 5. Die Schriftleitung.)

zuteilen, das ich im kurzgefaßten Auszuge hier wiedergeben will:

Die Anlagen zur Musik und auch die Liebe für diese entwickelten sich frühzeitig bei dem Knaben, so daß der siebenjährige Wolfgangerl bereits die leichteren Klaviersonaten und Variationen seines Vaters in Gesellschaften vortragen konnte. Als fünfjähriger Knabe begleitete er seine Mutter nach Prag, wo er in einem Konzerte das erste Papagenolied aus der Zauberflöte, dem ein passender Text unterlegt war, öffentlich sang. Der Knabe wurde in Prag, wo man Mozart so verehrte, bewundert. Er blieb in Prag bei dem Künstlerpaare Franz und Josepha Duschek. Als diese Prag verließen, übernahm der k. k. Rat Prof. Niemeczek in Prag, der treue Freund und vortreffliche Biograph, den Knaben in Pflege. Vom siebenten Jahre an genoß Mozart dann Klavierunterricht bei Andreas Streicher, der als vorzüglicher Lehrer damals einen guten Ruf besaß. Mit elf Jahren versuchte sich Mozart in kleineren und größeren Kompositionen, von denen ein Klavierquartett in G moll mit Streichinstrumenten auch gestochen wurde. Das Werk war dem Grafen Szaniawski dediziert, welcher dem kleinen Mozart eine goldene Uhr schenkte. Bis zu seinem 13. Lebensjahre studierte er dann ununterbrochen bei Hummel Klavier, bei Abt Vogler und dem bekannten Albrechtsberger Komposition, endlich bei Salieri Gesang. Im Jahre 1804 gab Mozart sein erstes Konzert im Theater an der Wien, wobei eine Kantate „zum Lobe seines Vaters", ein Klavierkonzert in C (als Op. 14 gestochen) und Variationen über ein Menuett aus „Don Juan" — alle drei Stücke waren eigene Kompositionen — zur Aufführung kamen. Dieses Konzert brachte die damals unerhörte Summe von 1700 fl. Der Erfolg war bedeutend. Mit dem Konzerterlöse wurden die Lehrer bezahlt. Von diesem Momente an erhielt Mozart keinen Unterricht mehr, ja er mußte unterrichten, um seine Existenz auf eine Basis zu stellen. Trotz alledem erlernte er einige fremde Sprachen, von denen er Französisch, Englisch und Italienisch voll beherrschte. Im Jahre 1808 wurde er als Lehrer der Komposition in das gräfliche Haus der Baworowski nach Galizien berufen. Hier komponierte er eine Reihe leichter Klavierstücke — zumeist für seine Schülerin —, und im Sommer 1811 gab er in Lemberg ein großes Konzert, das ihm viel Ehren und Beifall eintrug. Dann kam er als Lehrer in das Haus des k. k. Kämmerers v. Janiszewski, und vom Jahre 1813 an blieb er in Lemberg, wo er im Hause des Gubernialrates Cavalcabo freundliche Aufnahme fand und der Erzieher und Musiklehrer der Kinder des Hauses wurde. Nach sechs Jahren trieb es Mozart wieder in die Welt. 1819 ging er nach Rußland, spielte in Kiew, Warschau, dann in Berlin, Danzig, Königsberg, Prag, Leipzig und Dresden, wurde vielfach auch an die Höfe der Regierenden geladen und fand überall mit seinem Spiele volle Anerkennung. In Stuttgart wollte ihn der König mit einem Jahresgehalt von 1500 fl. festhalten. Mozart schlug das Anerbieten aus. Es zog ihn zu seiner Mutter nach Kopenhagen, wo er ebenfalls vor dem Hofe spielte. Nach dem Besuche seiner Mutter wollte er auch seinen Bruder Karl in Italien besuchen. 1819 finden wir ihn schon dort, wo er bei dem kommandierenden General Bubna in Mailand gastfreundliche Aufnahme fand. Von da trieb es Mozart nach Wien zurück. Vorher besuchte er aber Prag, um da noch in aller Eile zwei erfolgreiche Konzerte zu absolvieren. Vom Jahre 1822 an gab er sich redlich Mühe, eine seinen Kenntnissen entsprechende Stellung zu erreichen. Es gelang ihm dies aber niemals! Der Umstand, daß der Name „Mozart" seinen Geistesflug stets hemmen mußte, wie es Grillparzer in seinem Nachrufe „Am Grabe Mozart des Sohnes" so wahr ausgesprochen, der fortwährende Kampf um die Existenzmittel, die ewige Unruhe brachte Mozart fast zum Trübsinne. Wieder suchte er in Lemberg festen Fuß zu fassen. 1822—1838 bleibt er in dieser Stadt sitzen, durch den von ihm ins Leben gerufenen „Cäcilienchor", welcher die Förderung des höheren Gesanges und die Verbreitung klassischer Musik bezweckte, in der Existenz etwas gesichert. Die Herzensgüte Mozarts beweist der Umstand, daß er jederzeit von seinem Wenigen, das er besaß, noch Ärmeren etwas gab. Ja seinen alten Freund und Lehrer Joh. Mederitsch-Gallus erhielt er vollständig durch ganze sechs Jahre, und nach dem Tode Mederitschs sorgte er auch noch für ein anständiges Begräbnis. 1838 erhielt er einen Antrag, als Konzertmeister nach Weimar zu gehen. Wiederum lehnte der unruhige Geist ab, es zog ihn schon wieder nach Wien, da er nur im Vaterlande eine geeignete Anstellung erreichen wollte. In Wien gab er Unterricht, beschäftigte sich aber hauptsächlich mit der Ausbildung seines talentierten Schülers Ernst Pauer (Enkel Andreas Streichers), den er wie seinen Sohn zärtlich liebte, und an welchem er treulich vergalt, was einst der Großvater des jungen Mannes an Mozart selbst Gutes tat. Die Bemühungen trugen schöne Früchte, denn Pauer wurde später ein famoser Musiker und ein brillanter Pianist. Zur Enthüllungsfeier der Mozart-Statue in Salzburg wurde Mozarts Sohn berufen. Mozart d. J. schrieb zu dieser Gelegenheit einen Festchor aus Kompositionen seines Vaters, von der Meinung ausgehend, daß



der Gefeierte nur durch seine eigenen Schöpfungen geehrt werden könne. Hier spielte Mozart das letztemal öffentlich, und zwar das D moll-Klavierkonzert seines Vaters. Zwei eigene Kadenzen hatte er eingelegt, welche von tiefem Eindringen in die väterliche Komposition Zeugnis legten.

Während der letzten fünf Jahre seines Lebens war Mozarts Haus der Versammlungsort der ausgezeichnetsten Künstler und Literaten Wiens.

Als Mozart 1844 in Karlsbad gestorben war, ehrten die Salzburger und die Wiener Mozart in ganz außergewöhnlicher Art. In Salzburg wurde ein Requiem abgehalten, wobei nur Kompositionen des Vaters Mozarts zur Aufführung kamen. Feierlicher war aber noch die Totenfeier am 5. September in der Pfarrkirche bei St. Augustin in Wien. Dort hatte sich eine solche Menschenmasse eingefunden, daß Hunderte wieder weggehen mußten, ohne der Feier beigewohnt zu haben.

Nach Mozarts ausdrücklichem letztwilligen Wunsche sollte dem Mozarteum in Salzburg folgendes zufallen: 1. eine große Sammlung praktischer Musikwerke, größtenteils in gestochenen oder schön geschriebenen Partituren von den Klassikern aller Zeiten, als: Händel, Familie Bach, Graun, Joseph und Michael Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven usw.; 2. eine Partie theoretischer Werke über Musik usw. und fast alle musikalischen Zeitungen und Journale von ihrem Entstehen an bis zur Gegenwart; 3. die ganze Korrespondenz zwischen den Familienmitgliedern des großen Mozart und mehrere ältere Bilder mit höchst ähnlichen Porträts der Familie Mozart; 5. das Clavichord, dessen sich Mozarts Vater bis zu seinem Tode bediente. Dann weiter alle Diplome, die Mozart d. J. besaß, und zwar ein solches als Ehrenkapellmeister des Mozarteums und des Dommusikvereins in Salzburg, als Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, als maestro di composizione di Sta. Cecilia in Rom, als Ehrenmitglied der Musikvereine in Preßburg, Pest, Laibach, Graz, Lemberg, der Lyra zu Leipzig usw.

Die Kompositionen Mozarts des Sohnes sind in Leipzig, Hamburg und Mailand im Stiche erschienen. Summarisch zusammengestellt umfassen seine Arbeiten folgende Nummern: 3 Rondos für Klavier, 14 Hefte Variationen für Klavier, 1 Klavierquartett in G moll, 12 Polonaisen für Klavier, 2 große Klavierkonzerte, 30 Lieder mit Klavierbegleitung, 4 französische Romanzen und 1 italienische Canzonette, 6 Vokalquartette und 1 Vokalterzett, mehrere Kanons, 1 Harmoniemusik für Flöte und zwei Hörner, mehrere Hefte Tanzmusik, eine Sinfonie, eine für v. Nissen 1808 komponierte Baßbuffoarie mit Orchester, mehrere Gelegenheitskantaten, darunter auch die der Kaiserin Karolina Augusta gewidmete erste Frühlingstagkantate für Solo, Chor und Orchester.

Alois Fuchs sagt in seiner biographischen Skizze über Mozart noch folgendes: Als Mensch war Mozart im höchsten Grade achtungswürdig, er war gut, edel, zartfühlend und empfänglich für alles, was gut und schön. Er tat unendlich viel Gutes im Stillen, oft vielleicht mehr, als es seine Verhältnisse erlaubten. Für seinen Vater hatte er die größte Verehrung. Gegen seine Mutter, die er regelmäßig vom Jahre 1819 bis 1842 alle drei Jahre besuchte und die bedeutenden Reisekosten aus eigenem zu tragen nicht scheute, sowie gegen seinen Stiefvater war er stets ein dankbarer Sohn. Seinen Bruder Karl liebte er mit innigster Zärtlichkeit, seinen Freunden war er treu und innig ergeben, jederzeit bereit, alles für sie zu tun, was in seinen Kräften stand.

„Ich freue mich auf ein Wiedersehen mit meinem Vater" waren die letzten Worte Mozarts, welche er Ernst Pauer, der ihm die Augen zudrückte, zuflüsterte.

Rundschau

Oper

Barmen Dank einer ausreichenden Unterstützung des Publikums konnte das Barmer neue Stadttheater auch im Februar und März in beschränktem Umfange — dreimaliges Spiel wöchentlich — den Betrieb aufrechterhalten. Neu einstudiert waren: Tannhäuser, Walküre, Zauberflöte, Lustige Weiber, Regimentstochter, Alessandro Stradella, Tiefland. Künstlerisches Bewußtsein und kraftvollen Ausdruck zeigte der Heldentenor Nicolini als Tannhäuser. Die Elisabeth fand durch Thilde Reuß-Walsch in Gesang, Haltung und Gestalt treffliche Verkörperung. Hervorragend schön wurde der Landgraf von Dr. Pick gesungen. Gesanglichen Ausdruck und schauspielerisches Talent bekundete der Wotan von Theo Werhardt. Großzügig und stilvoll war die Brünhilde der M. Poensgen. Auch in den übrigen Werken traten manche schöne solistischen Leistungen zutage. Die Operette blieb innerhalb der letzten zwei Monate ganz ausgeschlossen. Am 28. März wurde die Spielzeit beendet. H. Oehlerking

Elberfeld Einen würdigen Abschluß fand die diesjährige Spielzeit — wöchentlich vier Vorstellungen — mit der gesamten Aufführung des „Ringes" durch die hiesigen Kräfte. Wie unentbehrlich die Kunst, vor allem die Musik, auch während schwerer Kriegszeit ist, erhellt aus der Tatsache, daß der „Ring" ausverkauft war und nicht minder die sonstigen Darbietungen — Hochzeit des Figaro, Fledermaus u. a. — sich lebhaften Zuspruches erfreuten. Was unsere Solisten boten, erhebt den Anspruch auf künstlerische Beachtung. In dieser Hinsicht ist zu erwähnen: Magarete Kahler (Brünnhilde, Gräfin), Agnes Poschner (Sieglinde), Helene Hornemann (Gutrune), Frl. Jinne (Susanne), Karl Baum (Siegmund, Siegfried), Erich Hunold (Wotan), Niels (Figaro), E. Schubert (Hunding, Hagen), Zilken (Gunther, Graf). Hans Knappertsbusch bewährte sich als umsichtiger Kapellmeister. Die Darbietungen des Chores übertrafen die der früheren Jahre, was darauf wesentlich zurückzuführen ist, daß die Einübungen bei größerer Ruhe und Gründlichkeit vor sich gingen. Am 31. März wurde die Spielzeit geschlossen. H. Oehlerking

Osnabrück Die Spielzeit unseres Stadttheaters geht mit April zu Ende. Von großen Taten in der Oper kann leider nicht berichtet werden. Da die Theaterkapelle größtenteils im Felde steht, so war kein anderes Ergebnis möglich. Einige Versuche mit einer neugebildeten Kapelle brachten es nur zu der mehrmaligen ziemlich guten Aufführung des „Freischütz" und einiger leichten Opern wie „Undine" u. a.; im übrigen war neben dem Schau- und Lustspiel viel Operettengeklingel im Hause. Von unserm engagierten Opernpersonal haben nur wenige vollwichtige Proben ihres Könnens abzulegen die Gelegenheit gehabt. Der Sommer wird für die meisten Mitglieder unserer Bühne wenig Verdienst versprechen, denn die Bädertheater, die sonst vielen von ihnen im Sommer Arbeit und Verdienst verschafften, werden wohl des Krieges wegen ihre Pforten kaum öffnen. Am stärksten gefüllt war

unser Theater am Abend des 30. März bei Gelegenheit der darin veranstalteten und glänzend verlaufenden Bismarck-Gedenkfeier.
Hoffmeister

Konzerte

Berlin Aus dem bunten Allerlei eines Kriegswohltätigkeitskonzertes im Akademiegebäude ragte Gernsheims Klaviersonate mit Violine Op. 85 hervor, die der Komponist mit Karl Klingler meisterhaft zu Gehör brachte. Den ersten Satz beherrscht ein grandioses, schön geschwungenes Hauptthema, das nach breiter Auslegung einer Scherzandoepisode Raum gibt. Das zweite Thema, ausdrucksvoll cantabile, wird von der glänzenden Durchführung, die die musikalischen Gedanken voll zur Reife bringt, abgelöst. Übersinnlich zart (Andantino dolente) hebt der zweite Satz in Moll an. Con sordino, wie aus weiter Ferne, trägt die Geige einen wehmütigen Gesang vor. In scharfem Kontraste steht der Mittelsatz in E-dur mit einem fein pointierten Ländlerthema. Keck, in wechselvollen Harmonien schreitet es einher, bis ihm die Wiederkunft des Andantino ein Ziel setzt. Schillernde Lebendigkeit in Bewegung und Farbe hebt der letzte Satz an. Nachdem das frohlaunige Thema in beiden Instrumenten zu sprechendster Wirkung gelangt, tritt ein pathetisches Seitenthema ein. Auf eine brillante Durchführung folgt die Coda; sich immer dringender und leidenschaftlicher steigernd stürmt sie più mosso siegreich zum Ende. Dieses Op. 85, das Gernsheim unmittelbar vor seinem zweiten Violinkonzerte schuf, zählt zu seinen glücklichsten Eingebungen. H. Marteau, dem es gewidmet, gebührt das Verdienst, es im Konzertsaale eingeführt und zu wiederholten Malen gespielt zu haben. Unseren einheimischen Violinisten kann es nicht nachdrücklich genug empfohlen werden. K. Schurzmann

Barmen Im Februar und März fanden verschiedene musikalische Veranstaltungen statt, die mehr als örtliche Bedeutung beanspruchen. An erster Stelle ist die Aufführung der Mathäuspassion von S. Bach seitens der Barmer Konzertgesellschaft (Leitung Prof. Stronck) zu erwähnen. Wenn auch in den Männerstimmen infolge Einberufung zur Fahne starke Lücken sich zeigten, so erklangen die Chöre doch frisch und waren eindrucksvoll. Tiefergehende Wirkungen erzielten im zweiten Teile des Werkes die Solisten: Frau Anna Stronck-Kappel [Barmen], Maria Stapelfeld [Berlin], Kammersänger Bruno Bergmann [Berlin] (Christus) und Ludwig Heß [Berlin] (Evangelist). Verdienen die rein gesanglichen Leistungen der beiden Kammersänger uneingeschränkte Anerkennung, so war die rhythmische Behandlung ihrer Partien nicht frei von Willkür. Trotzdem 90 aktive Sänger im Felde stehen, konnte doch der Oberbarmer Sängerhain (Dirigent E. Siefener [Köln]) mit einem wohl einstudierten Programm erfolgreich vor die Öffentlichkeit treten. Besonderen Beifall fanden mehrere zeitgemäße Kriegs- und Soldatenlieder: Ein blankes Schwert von Kirchl, Deutsches Matrosenlied (Löns) von Köhler [Barmen], Im Feldquartier von E. Siefener, Des Deutschen Kriegslied von J. Schwartz. Die beliebte Koloratursängerin des Barmer Stadttheaters, Frl. Elfriede Overhoff, sang mit edlem Gefühlsausdruck: Arie aus „Die lustigen Weiber", das Schweizer Echolied „So lebet wohl" von Donizetti. Den Beweis guter musikalischer Ausbildung erbrachte der Barmer Tenor Erich Lindenberg mit dem Liebeslied aus der „Walküre", „Frühlingsfahrt" von Schumann, „Ja, du bist mein" von Heymann.

Ein Wohltätigkeitskonzert gab der Israelitische Frauenverein in der Barmer Synagoge. Die Vortragsfolge verzeichnete vokale und instrumentale Sachen von Bach, Händel, Mendelssohn, Lewandowsky, M. Bruch. Unter den Vortragenden zeichneten sich durch gediegenes Können aus: Frau Schennich-Braun (Geige), Friedel Flatow (Sopran), Frl. Erna Zivi (Orgel) die Opernsänger Schönfeld, Dr. Pick u. a. Ohne äußere durch den Krieg veranlaßte Störungen verliefen die Aufführungen der Vereinigung der Kammermusikfreunde in Barmen. Die Programme der beiden letzten, gut besuchten Konzerte zeigen klassisches Gepräge: Streichquartett Esdur (Op. 33 II) von Haydn, Trio B dur für Klavier, Geige und Cello von Mozart, Streichquartett F moll (Op. 95) und Sonate G moll (Op. 5 II) für Klavier und Cello von Beethoven, Trio Esdur (Op. 100) für Klavier, Geige und Cello von Schubert; dazu A. Dvoraks Streichquartett F dur (Op. 96). Die technische und künstlerische Ausführung befriedigte nicht verwöhnte Ansprüche. Der etwas „stumpfe" Klang ist zweifellos die Folge der nicht sonderlich günstigen Akustik des Saales.
H. Oehlerking

Elberfeld Die Elberfelder Konzertgesellschaft veranstaltete in den beiden letzten Monaten (Februar, März) die Aufführung zweier klassischer Werke: des Judas Maccabäus von Händel und der Matthäuspassion von S. Bach. Der durch den Elberfelder Lehrergesangverein verstärkte Chor bewährte auch jetzt die gewohnte treffliche Vortragskunst. Mit tiefem Verständnis und hingebungsvollem Gefühl wurde namentlich der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" und der Schlußchor der Matthäuspassion gesungen. In dem Händelschen Oratorium fanden die Solistinnen Anna Stronck-Kappel [Barmen] (Sopran) und Therese Funck [Berlin] in ihren Rezitativen und Arien lebhafte Anerkennung. Stimmungsvoll und gefühlswarm sang Richard Breitenfeld in der Matthäuspassion den Jesus, Paul Boeser (Baß) brachte die Partien des Judas und Hohenpriesters zu schöner Wirkung, während Anna Kämpfert und Maria Philippi ihren ausgezeichneten Ruf als Konzertsängerinnen aufs neue bewährten.

Das vom städtischen Orchester und dem Elberfelder Sängerkreis zum Besten des Elberfelder Ehrenfriedhofs veranstaltete Konzert hatte einen vorzüglichen äußeren und inneren Erfolg. Prachtvolle Klangwirkungen erzeugte der Dirigent (Pielken) mit dem auf die Hälfte zusammengeschmolzenen Sängerkreis. Besonders gut gelang: Wenn wir überwunden von K. Wilhelm, Morgenrot, Deutsches Matrosenlied (Löns) von M. v. Kehler. Eindrucksvolle Leistungen bot unter Prof. Hayms Leitung das städtische Orchester: Trauermarsch auf den Tod Siegfrieds (Wagner), Moldau von Smetana, Holländer- und Freischütz-Ouvertüre. Die bekannte und geschätzte Konzertsängerin Frl. Therese Funck [Berlin] war mehreren älteren und neueren Gesängen und Liedern — Andromache-Arie von Bruch, Sachen von Haym, Hermann und Mayerhoff — eine vorzügliche Ausdeuterin.

Der dritte Beethoven-Abend des städtischen Orchesters war hauptsächlich mit der siebenten Sinfonie und der dritten Leonoren-Ouvertüre ausgefüllt, die unter Prof. Hayms Leitung eine würdige Wiedergabe fanden. In dem dritten Klavierkonzert (Cmoll, Op. 37) stellte sich eine junge Künstlerin, Frl. Elsa Rauschenbusch, vor, die eine saubere, tadellose Technik und vornehme Ausdrucksweise bekundete.

Zwei Kammermusikabende gab das Rheinische Streichquartett, bestehend aus den Herren Gumpert, Kronenberg, Schmitz und Bertram. Die beiden Programme brachten Perlen der klassischen Literatur, das F dur-Quartett, Op. 59,1 von Beethoven, das Kaiserquartett von Haydn, Streichquartett D moll (Der Tod und das Mädchen) von Schubert und das Streichquartett (sogen. Jagdquartett, B dur) von Mozart. Sämtliche Darbietungen ernteten durch ihre sinngemäße Phrasierung, ihren tonschönen Klang und die glänzende technische Ausführung reichen Beifall.

Unter Solistenkonzerten, deren es diesen Winter nur sehr wenige gab, hatte der Lautenabend von R. Kothe die stärkste Anziehungskraft. Steht Kothes Gesangskunst auch nicht auf besonderer künstlerischer Höhe, so zeugt doch seine Vortragsart und namentlich die Auswahl der Lieder von gutem Geschmack. Kothe trug auch verschiedene Kriegslieder sowie ein humorvolles Spottlied von der „Emden" vor. Ein reichhaltiges Programm bot ein vom Elberfelder Stadttheater zum Besten der Hinterbliebenen gefallener Elberfelder Krieger ge-

gebenes Konzert. Kapellmeister Gemünd dirigierte feinfühlig die Egmontouvertüre, die farbenreichen Präludien von Liszt, Hans Knappertsbusch das Tristanvorspiel und den Liebestod. Außer Mitgliedern der Oper betätigte sich die bewährte Altistin Frl. Therese Funck, welche mit El. Imme, den Herren Stieler und Hunold Mozarts herrliches Benedictus aus dem Requiem, Beethovens „Elegischen Gesang" sowie F. Dahns Lied der Walküre in einer wirkungsvollen Vertonung von Kehler und Wagners „Träume" (mit Orchesterbegleitung) vortrug. Karl Baum ließ in Siegfrieds Schmiedeliedern seinen leuchtenden, prachtvoll ausgebildeten Tenor erklingen; empfindungsvoll sang endlich E. Hunold den Abschied Wotans und den Feuerzauber.

Weihe- und stimmungsvoll war das Karfreitagskonzert in den Stadthallen, es brachte ein Präludium von Bach, den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" nebst Variationen von Faiszt, Rheinbergers Suite für Violine, Cello und Orgel, die Petrusklage von Boand-Buy. Zum guten Gelingen trugen bei: Erich Hunold (Gesang), G. Flockenhaus (Orgel), Bornemann (Geige), Ohmann (Cello) und das städtische Orchester unter K. Gemünd.

H. Oehlerking

Dortmund In einem Karfreitagskonzerte brachte der evangelische Kirchenchor der Petrikirche ein neues Chorwerk, den 13. Psalm für gemischten Chor, Soli (Sopran) und Orgel bezw. Streichorchester und Orgel von dem jugendlichen Tondichter Gerand Bunk, Organist in Dortmund, zur Uraufführung. Dieses neue Werk eines ebenso begabten wie fleißigen und strebsamen Künstlers verdient allgemeine Beachtung und weiteste Verbreitung. Die Chöre sind gesanglich geschrieben und von großer Klangschönheit, in der technischen Ausführung mittelschwer. Der Orgelpart (mittelschwer bis schwer) ist selbständig behandelt und verleiht dem Ganzen Farbenpracht und edle Ausdruckskraft. Die Dortmunder Uraufführung war von nachhaltiger, tiefer Wirkung. Das Werk ist bisher Manuskript. Hoffentlich findet das dankbare, herrliche Werk bald durch einen geeigneten Verlag den weiteren Weg in die Öffentlichkeit.

H. Oehlerking

Halle a. S. Die großen Sinfonieabende des Stadttheaterorchesters und der Windersteiner fielen diesmal gänzlich fort. Dafür gab es auffallend viel Chor-Wohltätigkeitskonzerte. In erster Linie ist hier die Robert-Franz-Singakademie (Leitung: Musikdir. A. Rahlwes) zu nennen, die mit Aufführungen von Brahms' „Requiem", von Mendelssohns „Paulus" und einem historischen Chorprogramm hervortrat. Der Lehrergesangverein (Leitung: Chormeister M. Ludwig) veranstaltete mit reichem Erfolge ein geistliches Konzert und beteiligte sich ferner im Verein mit drei anderen leistungsfähigen Männerchören (Sang und Klang — Liedertafel — Männerchorliedertafel) an einem weltlichen Konzert. Hier wirkte als gefeierter Solist der Kammersänger W. Soomer, der neue vaterländische Lieder vortrug, mit. Ein Konzert der Musikgruppe Halle des Deutschen Musiklehrerinnen-Verbandes vermittelte die Bekanntschaft mit interessanten Frauenchören von Arnold Mendelssohn. Mit Kammermusik versorgte uns das Wille-Quartett, das bei seinen beiden Abenden dank feingewählter klassischer Programme lebhaften Zuspruch fand. Ein Wagner-Abend von Heinrich Hensel und Alexander Dillmann machte uns mit den sehr interessanten Partiturübertragungen des letzteren bekannt. In einem Kirchenkonzert des gemischten Chores der hiesigen Provinzialblindenanstalt kam erstmalig die neue, musikalisch wertvolle Kantate „Macht hoch die Tür" von J. Weismann mit Erfolg zu Gehör.

Paul Klanert

Osnabrück Wie im letzten Quartale von 1914, so standen auch im ersten Quartale 1915 alle größeren und wertvolleren musikalischen Aufführungen im Zeichen der Kriegshilfe. Da bot zunächst unser rühriger Musikvereinsdirigent Carl Hasse im Verein mit dem Geiger Luboviski und den Damen Aline Hasse und Margarete Loose ein gut besuchtes Konzert zum Besten des vaterländischen Frauenvereins. Beide Herren trugen drei Sonaten für Klavier und Violine von Beethoven, Mozart und Brahms mit vollendeter Technik und wohltuendem, glanzvollem Zusammenspiel vor und ernteten reichen Beifall. Aline Hasse sang mit schönem Erfolg die Solokantate „Dolce pur l'amor d'affanno" von Händel, bei der die Klavier- und Cellobegleitung von Carl Hasse und Paul Rittner in dezenter Weise ausgeführt wurde. Frl. Loose bot Lieder von Schumann und Brahms und vereinigte sich mit Aline Hasse in dem Duett „Weg der Liebe" von Brahms zu einer erfreulichen Leistung, die viel Beifall fand.

Zum Besten der Ostpreußenfürsorge gab der Seminarmusiklehrer Krauß mit den Chören der beiden hiesigen Seminare ein stark besuchtes Konzert, das seinem Veranstalter über dessen musikpädagogisches Schaffen das beste Zeugnis ausstellt. Sehr zu loben waren Tonbildung, Textaussprache und ein berückendes Piano, letzteres besonders in den lateinischen Chören „Popule meus" und „Miserere nobis". Als Solisten wirkten noch mit Carl und Aline Hasse und der Geiger Luboviski. Aline Hasse sang Lieder von Schubert und Brahms, in denen sie ihr künstlerisches Gestalten und Können zeigte. Das Zusammenspiel der beiden Herren war wiederum von höchst erfreulicher Vollendung, besonders in der Schubertschen G moll-Sonate. In einigen Solostücken zeigte der Geiger, daß ihm auch vornehme virtuose Technik nicht fremd ist bei schöner Tongebung und leichter Bogenführung.

Auch der Kammersänger Hermann Gura stellte sich hier mit einem eigenen Konzert in den Dienst der Kriegswohltätigkeit. In Liedern von Wolf, Bruch u. a., sowie in mehreren Löweschen Balladen zeigte er seine überaus sympathisch berührende, hohe Gesangskunst. Die Begleitung der Gesänge führte Alfred Simon dezent aus, der außerdem durch den Vortrag Lisztscher Kompositionen künstlerische Gewandtheit offenbarte.

Unser Musikverein bot ebenfalls ein größeres Konzert, das dem Gedächtnis unserer gefallenen Helden gewidmet war. Wohl kein anderes Werk war für diesen Zweck geeigneter als Brahms' Deutsches Requiem. Chor und Orchester, aus den verschiedensten Bestandteilen zusammengesetzt, waren durch Carl Hasses begeisterungsvolle Arbeit zu einem einheitlichen Klangkörper, dem sich noch, da das Konzert in der Kirche stattfand, die schöne Orgel unter Rudolf Prenzlers Meisterhänden wirkungsvoll anschloß, gut vorbereitet, so daß die Wiedergabe des Requiems von starker, erschütternder Wirkung war. Die Solopartien waren bei W. Rosenthal und Frau Rosenthal-Hellings in guten Händen. Das Konzert war stark besucht.

Auch die beiden folgenden Konzerte fanden in der Kirche statt und interessierten vor allem durch die Orgelsoli. Rudolf Prenzler von St. Katharinen bot in einem Wohltätigkeitskonzert zunächst Bachs stets ansprechende Tokkata und Fuge in D moll in schwungvoller, nuancenreicher Wiedergabe; daneben sang der Chor vom Lyzeum und Oberlyzeum, dessen Gesanglehrer Prenzler ist, mehrere Lieder von A. Mendelssohn, Radecke, Beethoven u. a. mit großer Kunstfertigkeit, daß es eine Lust war, den jugendfrischen, klaren Stimmen zuzuhören. Außerdem traten als Solisten auf die Sängerin Lene König mit Liedern von Händel und Irrgang und der Arie „Höre, Israel" aus „Elias", sowie der Solocellist Paul Rittner mit dem Larghetto von Mozart und einem Andante religioso von Cherubini, dessen Spiel sich durch saubere und schöne Tongebung wirkungsvoll kundgab. Beide Solisten fanden in Prenzler den feinsinnigen Begleiter an der Orgel.

Das letzte Konzert war von dem Königl. Musikdirektor Paul Oeser am Karfreitag in der Marienkirche veranstaltet. Auch Oeser bietet in seinen Orgelvorträgen stets Gediegenes und ist ein Meister der Registrierkunst. Das Programm des Konzerts war dem Tage entsprechend ausgewählt. Ein Passionsvorspiel von Piutti wies höchst charakteristisch durch seinen cantus firmus auf den Tag hin. Hervorragend war die künstlerische, klare Wiedergabe der D moll-Sonate über „Vater unser im Himmelreich" von Mendelssohn. Als Solist für Cello wirkte

F. Bühling (Magdeburg) mit in Stücken von Bach, Schumann und Corelli, dabei gute Tonbildung, Technik und Wärme des Spiels zeigend. Der kleine, gut geschulte Kirchenchor erfreute wie immer durch mehrere Passionsgesänge.

Hoffmeister

Stuttgart Aus der großen Zahl musikalischer Veranstaltungen, die nach ihrer Bedeutung für das Kunstleben sehr ungleich eingeschätzt werden müssen, heben sich zunächst die Chorkonzerte hervor. Sie fanden in den Hallen der Kirche statt, wo die innere, zur Aufnahme bedeutender Geisteswerke religiösen Charakters notwendige Sammlung sich rascher und sicherer einstellt als in den Räumen des Konzertsaales. Zwei Requiems, das von Mozart und das von Brahms, führte der Verein für klassische Kirchenmusik unter Leitung des Hofkapellmeisters E. Band zur Freude der Verehrer beider Meister auf. Geschah diese Zusammenstellung gewiß nur in der einfachen Absicht, zwei innerlich verwandte Werke aufeinanderfolgen zu lassen, um die Einheit des Programms zu wahren, so war doch, fast überraschend, der Erfolg ein solcher, daß man weit mehr auf das Trennende als auf das Gemeinsame der beiden Tonschöpfungen aufmerksam wurde. Hier befand man sich in zwei verschiedenen Welten, und zwar wird es den meisten so gegangen sein, daß sie Mozart in den Hintergrund gedrängt fanden. Mozart rührte, aber Brahms traf ins Herz. Bezüglich der Aufführung ist zu sagen, daß sie sich auf künstlerischer Höhe hielt. Gegen den chronischen Tenormangel ist schwer ein Mittel zu finden, er wird erst gehoben werden können, wenn das öffentliche Musikleben und namentlich die Chorpflege einen kräftigen Aufschwung genommen haben wird. Das eine wäre zwar möglich, daß, wo so viele kleine Chöre dahinsiechen, diese ihre kleinen Bächlein in den größeren Strom der widerstandsfähigeren Vereine leiteten, womit beiden Teilen und zugleich dem dritten Teil, dem Publikum, geholfen wäre. Mit anderen Worten: es müßte das Sonderbundsystem aufgegeben und die Losung angenommen werden: alle für einen, einer für alle. Die jüngste Aufführung des Vereines brachte am Karfreitag die Matthäuspassion. Es dirigierte der stellvertretende musikalische Leiter, Musikdir. G. Adolf Nack. Das dem Verein wohlbekannte Werk kam unter Zuziehung ausgezeichneter Solisten in würdiger Weise zu Gehör. Von einer später einmal von Grund aus vorzunehmenden Neueinstudierung der großartigen Schöpfung erwarten wir trotzdem wesentliche Steigerung der Eindrücke. Ein Werk, das fast regelmäßig von Jahr zu Jahr gesungen wird, wird nach und nach eine Glätte der Ausführung bekommen, wobei auf dem Bilde, das an dem Auge vorüberzieht, Höhen und Tiefen gar zu leicht ineinander verschwimmen. In Kürze nenne ich die wichtigsten Vertreter der Solopartien bei Mozart, Brahms und Bach. Olga Band-Agloda hatte den Sopran im Deutschen Requiem zu singen, Hjalmar Arlberg im gleichen Werke die Baßpartie. Karl Erb (München) trug den Evangelisten mit innigem Gefühl vor, ohne in den Fehler der Weichheit zu verfallen, Emma Rückbeil-Hiller war die Sopranistin in der Passion, Lilly Hoffmann-Onégin die Altistin, während Helge Lindberg als Jesus durch wehmütig leidenden Ausdruck dieser Figur zwar ein wenig von ihrer Erhabenheit nahm, sie aber dafür menschlich sehr nahe brachte.

In die Stimmungswelt des Sgambatischen Requiems führte der Neue Singverein ein. Prof. E. H. Seyffardt hatte nichts außer acht gelassen, um die Aufführung zu einer möglichst trefflichen zu gestalten, nur glauben wir, daß sich die Phantasie des Komponisten die Wirkung der gegenseitig sich antwortenden geteilten Chöre noch anschaulicher, diejenige der dramatisch gefärbten Teile noch lebendiger gedacht hat. Der Württembergische Bachverein hielt zum Gedächtnis seines im Felde gefallenen Mitbegründers Prof. Adolf Benzinger einen Trauergottesdienst ab, dessen Verlauf durch zwei eingeflochtene Bach-Kantaten (Leitung Prof. Heinrich Lang) sich auch nach der künstlerischen Seite hin sehr eindrucksvoll gestaltete.

Die Konzerte der kgl. Hofkapelle brachten unter Führung des Hofkapellmeisters Band viel des anerkannt Schönen und Besten. Ob es nötig war, so äußerst sparsam mit neueren Orchesterwerken umzugehen, mag dahingestellt bleiben. Eine Bruckner-Sinfonie hätte immerhin noch untergebracht werden können, sei es auch auf Kosten dieses oder jenes klassischen Stückes. Mit einfachen Mitteln arbeitet der Orchesterverein, immer gibt es dort ein vom Musikdirektor Rückbeil klug gewähltes, nicht gerade auf das Alltägliche sich beschränkendes Programm, an dessen Ausführung die zumeist jungen Kräfte regen Anteil nehmen. Den Geigen noch mehr zum Schwung zu verhelfen, sie außer auf die Korrektheit auch auf die Schönheit der Ausführung hinzuweisen, dürfte eine sich unmittelbar lohnende Aufgabe des Dirigenten sein. Die Kammermusikpflege wurde von Max Pauer und Carl Wendling ausgeübt. Diese beiden ausgezeichneten Künstler fesseln ihr Publikum durch erlesene Genüsse, sei es nun, daß sie in den Schatz der klassischen Sonatenliteratur hineingreifen oder daß sie uns mit neueren Schöpfungen bekannt machen. Zum Quartettspiel kam es in diesen Abenden leider nicht, es war daher ein willkommener Ersatz, zweimal die Böhmen — ihre Namen sind bekannt — hier begrüßen zu können. Mutet die Auffassung der Künstler bisweilen ungewohnt an, so ist sie doch von berechtigter Eigenart, und immer bleibt es die wunderbare Harmonie der Seelen, die als etwas den Böhmen scheinbar ganz Eigenes zu betrachten ist. Das Neue Stuttgarter Trio kann auf gute Erfolge zurücksehen. Die Herren v. Akimoff, Kessisoglu und Donndorf müssen nur noch auf weitere Vertiefung bedacht sein, um ihren Vorträgen die noch mangelnde Ruhe und Ausgeglichenheit zu geben. Dem Stuttgarter Oratorienquartett, zusammengesetzt aus den Sängerinnen Tester und Diestel sowie den Herren Ackermann und Feuerlein, reifen ebenfalls die Früchte seiner Mühen. Von dem hiesigen Tonkünstlerverein unter Max Pauers Vorstandschaft ist rühmend hervorzuheben, daß dieser Verein den Ertrag eines in jeder Beziehung glänzend verlaufenen Kammermusikabends ausschließlich zugunsten notleidender Musiker verwendet hat (es gingen nach Abzug der Kosten über 1500 Mk. ein). Auch sonst sind kleine Scherflein zu dem gleichen Zwecke gestiftet worden, wer aber Einblick in die Verhältnisse hat, weiß, daß dem einfachen Musiker und noch mehr dem bedrängten Künstler nur durch eine großzügige, überhaupt wohl erst nach Wiedereintritt normaler Zeiten zu bildende Organisation geholfen werden kann. Im Konzertverein ließ Hermine Bosetti ihre zarte Kunst bewundern, während Ignaz Friedman als Virtuos am Klavier verblüffte. Wilhelm Backhaus, Elly Ney und Willy Burmester besuchten uns zum Teil mehreremal, sie gehören, wie männiglich bekannt, zu den leuchtenden Gestirnen am Künstlerhimmel. Zu den aufgehenden Gestirnen gehört der durch Ernst der Auffassung und Energie sich auszeichnende Pianist Edwin Fischer, einen freundlichen Eindruck machte die begabte Geigerin Ebba Hjertstedt. Kammersänger Hensel stellte sich als Wagner-Sänger vor, blieb aber etwas hinter den vielleicht zu hochgespannten Erwartungen zurück. Als Vertreter italienischer Gesangschule mit deren Vorzügen und Schwächen hatte der Tenor Fritz Keim zu gelten; in seinem Konzert hörte man auch mehrere Vorträge am Schiedmayerschen Meisterharmonium. Sie bewiesen eine mannigfaltige Verwendbarkeit dieses Instruments, zeigten aber auch deutlich, daß es mit der in Betracht kommenden Literatur noch ziemlich mangelhaft bestellt ist.

Alexander Eisenmann

Wiesbaden Auch die zweite Hälfte der Musiksaison zeigte kaum ein Abflauen der gewohnten Konzertflut. Nur unser Cäcilienverein hatte für diesen Kriegswinter auf seine regelmäßigen Konzerte verzichten müssen (fast alle Herren waren zu den Fahnen einberufen); doch nahmen sich sowohl Hofkapellmeister Mannstädt wie der städtische Musikdirektor Schuricht der verwaisten Mitglieder an: es wurden aus den musikalischen Kreisen der Stadt und andern Gesangvereinen Mitwirkende zur Aushilfe herangezogen, und so kamen

doch einige recht gelungene größere Aufführungen zustande: Mannstädt brachte in den Theaterkonzerten Schumanns „Manfred" (darin sich unser Kammersänger Forchhammer als ein überraschend gewandter und interessanter Deklamator in der Partie des „Erzählers" bekundete) und Mozarts „Requiem" in sorgfältig vorbereiteter, warm erfühlter Wiedergabe. Im Kurhaus veranstaltete Schuricht unter Einsetzung seiner ganzen Energie und seines jugendlichen Feuereifers eine von großem Schwung getragene Aufführung der Beethovenschen „Missa solemnis", welche unsere Musikwelt förmlich in Aufruhr versetzte: Generalprobe und Aufführung waren ausverkauft. Treffliche Solisten waren zur Stelle: Frau A. Kaempfert aus Frankfurt, Emmi Leisner aus Berlin, Tenorist Fischer aus Würzburg und der Wiesbadener Hofopernsänger Bohnen. Letztgenannter ließ sich auch in einem der letzten „Zykluskonzerte" des Kurhauses hören und bewies namentlich mit dem Vortrag der „Vier ernsten Gesänge" von Brahms, daß er mehr als ein stimmbegabter Sänger, ein feinempfindender Künstler ist.

Die orchestralen Darbietungen in den Theater- und Kurhauskonzerten standen auf namhafter Höhe: Beethoven, Brahms, Schumann — blieben die Grundvesten der Programme. Daneben hörte man auch einige bemerkenswerte Neuheiten, so den äußerst wirkungsvoll aufgebauten „Sonnenhymnus" von Rich. Mandl. W. Niemanns grade hier auf empfängliche Gemüter treffende „Rheinische Nachtmusik" und schließlich noch eine Sinfonie (G moll) von dem dänischen Komponisten P. v. Klenau. Das Werk folgt in der Form den klassischen Mustern und ist inhaltlich frisch und männlich, zuweilen fast etwas herb konzipiert, modern gefärbt; doch ohne allzu verstimmende Extravaganzen im Ausdruck, obschon in der Instrumentation oft ganz gewaltige Mittel aufgeboten sind. Einem teils ernstfeierlichen, teils leidenschaftsvollen „Allegro" folgt ein „Adagio", das sich zu einer Art Trauermarsch von düsterer Pracht ausbreitet; vorzüglich gelungen scheint mir das „Scherzo", das von aufregender Lebendigkeit erfüllt ist. Das „Finale" schließt dann das Werk allerdings in mehr nur äußerlich effektvoller Weise ab. Doch blieb der Gesamteindruck der Sinfonie entschieden bedeutend, und der selbst dirigierende Komponist durfte sich einer sehr ehrenvollen Aufnahme beim Publikum erfreuen.

Anregend genug verliefen die letzten Konzerte im Verein der Künstler und Kunstfreunde. Hier wurde die Berliner Sopranistin Maria Mora v. Goetz gern wiederbegrüßt: ihre Stimme ist von goldiger Klarheit und ihr Vortrag atmet eine ganz eigene Atmosphäre der Keuschheit und Vornehmheit. Auch der Berliner Geigenvirtuos Ed. Braun wurde mit Recht lebhaft gefeiert als einer, der seine Kunst mit unfehlbarer Sicherheit meistert. Aller Herzen gewann sich wieder das Klingler-Quartett mit dem Vortrag der Streichquartette Op. 67 von Brahms und Op. 132 von Beethoven; freundlichsten Eindruck erzielten die Gebrüder Karl und Fridolin Klingler mit dem selten gehörten Duo für Violine und Bratsche (D dur) von Mozart. Im letzten Konzert erfreute dann noch das Leipziger Gewandhaus-Quartett unter Herrn Wollgandts Führung mit Mozarts D dur-Quartett und machte uns unter Hinzuziehung der Herren Heintzsch (Viola) und Robert Hansen (Cello) mit dem A. Schoenbergschen Sextett „Verklärte Nacht" bekannt: Die von „Tristan"-Schmerzen beeinflußte impressionistische Fantasie erschien „nicht ganz so schlimm", als man befürchtet hatte; nur grade in dieser ehernen Kriegszeit vermochte sie uns nicht viel zu sagen, und als unversieglicher Jungbrunnen wirkte darnach Brahms' kraftstrotzendes Sextett Op. 18. Es ist wie für diese Zeit geschrieben —, ist es doch wie für alle Zeit geschrieben! Prof. Otto Dorn

Noten am Rande

Was ist deutsch? Unter diesem Titel hat der bekannte Wagner-Schriftsteller R. Sternfeld eine Anzahl längerer zusammenhängender Abschnitte aus den Schriften und Dichtungen Richard Wagners ausgewählt und in einem handlichen Buche zusammengestellt, das bei Breitkopf & Härtel und bei C. J. W. Siegel in Leipzig erschienen ist. Besonders ausführlich sind berücksichtigt „Deutsche Kunst und Politik", die Beethoven-Schrift, die Rede bei der Bayreuther Grundsteinlegung und die Dichtungen zu „Lohengrin", „Wieland", „Siegfried" und den „Meistersingern".

Kreuz und Quer

Kopenhagen. Am 9. April fand die erste dänische Aufführung von „Parsifal" in der königlichen Oper statt. Der Vorführung, die auf die Heroldsche Abschiedsvorstellung hatte warten müssen, war mit Spannung entgegengesehen worden, das Haus war zu hohen Preisen ausverkauft. Die musikalische Leitung hatte Herr Georg Hoeberg inne, die besten Leistungen waren die Kundry des Frl. Krarup-Hansen und der Amfortas des Herrn A. Hoeberg. Ehrenvoll wirkten sonst mit die Herren Niels Hansen, Helge Nissen und Ingvar Nielsen. Die Inszenierung war nicht ganz auf der Höhe. Die Haltung des Publikums war unsicher, der Erfolg des ersten Abends nicht absolut durchschlagend. B.

Posen. Am Posener Konservatorium fand unter Leitung von Frl. Gertrud Hennig, der Tochter des verstorbenen Prof. Hennig, eine Prüfung nach den Satzungen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare statt. Als Prüfungskommissar war Herr Königl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) anwesend. Zwei Schülerinnen bestanden die Klavier- und eine die Gesanglehrerinnenprüfung und erhielten das Diplom des Verbandes.

Wien. Eine Kriegsmusik-Ausstellung zugunsten bedürftiger Musiker veranstaltet der Wiener Tonkünstlerverein in der Zeit vom 4. bis 9. Mai im Musikvereinsgebäude. Sie wird umfassen: alte und neue Kriegsmusik in Handschrift und Druck vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, ferner historische Musikinstrumente, seltene Kupferstiche, Bildnisse berühmter Führer und Feldherren. Im Rahmen der Ausstellung sind auch musikalische Veranstaltungen geplant, die interessante ältere und neue Werke der Kriegsliteratur bringen sollen. Der Reinertrag der Kriegsmusik-Ausstellung fließt der Kriegsfürsorge des Wiener Tonkünstlervereins zugunsten bedürftiger Musiker zu. Durch Mitwirkung einer großen Zahl öffentlicher und privater Sammlungen des In- und Auslandes verspricht die Ausstellung ein wertvolles kulturhistorisches Dokument zu werden. Sammler, die im Besitze von interessantem Material sind, werden gebeten, dies dem Ausstellungsausschuß des Wiener Tonkünstlervereins (Wien I, Karlsplatz 6) zur Verfügung zu stellen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 17

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 29. April 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Gymnastik in der Klavierspieltechnik

Von **Jos. Pembaur**
Direktor der Musikschule in Innsbruck

Klavier spielt jeder wie er kann,
Die Kunst ist nicht für jedermann.

Wie das Klavier in unserer an Bedarfs- und Luxusgegenständen reichen Gegenwart zum unentbehrlichen Einrichtungsstück aller Gesellschaftsklassen geworden, so wurden auch die vielen Anstalten zum unabweisbaren Bedürfnisse, welche als Konservatorien, als öffentliche staatliche, städtische und private Musikschulen für die Erlernung des Klavierspielens mit den verschiedensten Lehrmitteln nach anerkannten oder modernen Methoden in rastlosem Eifer im Interesse allgemeiner musikalischer Fortbildung tätig sind.

Bei dem so umfangreichen Gebiete des Klavierunterrichtes ergibt sich die grundsätzlich zu bestimmende Systemisierung des Unterrichtsplanes als zwingende, ordnende Notwendigkeit. Die Klavierspielkunst ist eine geistige und physische Aufgabe. Als erstere setzt sie ein tiefes Verständnis der Tonkunst in deren geschichtlicher Entwicklung überhaupt, als besonders im Gebiete des Klaviers und der für dieses Instrument geschaffenen Kunstwerke voraus, als physische Aufgabe zerfällt sie in die Gymnastik, eine Reihe von turnerischen Fertigkeiten der Finger, Hände und Arme, auf denen die Technik beruht, welche künstlerische individuelle Wiedergabe der Kunstwerke in vollendeter Weise, das ist im Sinne der Komponisten, ermöglicht. Die physische Grundlage der Technik ist die Gymnastik.

Jeder Unterricht, der die Erziehung persönlicher Leistungen bezweckt, muß individualisierend, nicht generalisierend erteilt werden, und diese erste Bedingung des sicheren Erfolges wächst mit der Entwicklung der körperlichen und geistigen Eigenschaften des Schülers. Bei Beurteilung der körperlichen Eigenschaften für Klavierspiel sieht man schon im Kindesalter Verschiedenheiten der Hände und Finger, die von keinem Standpunkte des praktischen Lebens, wohl aber von dem beobachtenden Lehrer wahrgenommen werden, die physische Eignung zu berufsmäßigem Klavierspiel zeitigt erst spätere körperliche Entwicklung.

Man beginnt den ersten Unterricht im Alter, dem irgendeine musikalische Betätigung etwa im elementaren Gesang kaum vorausgegangen sein kann, oft bei jenem kindlichen Stadium, in dem der Lehrer nur auf das keimende Nachahmungstalent wirken muß, also nicht durch genaues Erklären, sondern deutliches Vormachen der ersten Bewegungen der Finger im Knöchelgelenk, gleichzeitig aber in musikalischer Weise zur Weckung des rhythmischen Mitempfindens. Die Bewegungen der Finger sieht der kleine Schüler und strebt in seiner ursprünglichsten Anlage, dem Nachahmungstriebe, diese selbst zu machen, während der Wechsel stärkerer und leichter Betonung im Beispiele des Lehrers auch instinktiv sein rhythmisches Fühlen anregt, ohne irgendeine theoretische Begründung, die in dem vorliegenden Kindesalter doch nie verstanden werden kann. Die Empfindung für den Wechsel der Betonung ist der Kinderseele viel eher eigen als das geringste Verstehen theoretischer Erklärungen. Das Rhythmusgefühl regt sich vor der Verstandestätigkeit. Neben den elementarsten Kenntnissen muß der Lehrer dieses jugendlichsten Alters fein empfindendes Rhythmusgefühl in den kleinsten von ihm selbst vorzumachenden Aufgaben äußern. Starke und leichte Betonung, lange und kurze Töne wirken dem Ohre des begabten Kindes wie helle und dunkle Farben seinem dem wahrnehmenden Auge.

In Rücksicht auf die allgemeine Entwicklung des Schülers soll der erste Kreis der Aufgaben mit melodischen Sätzchen ergänzt werden, bevor zu den bisherigen vertikalen Fingerbewegungen die horizontalen der Daumen und Hände genommen werden, in denen eine wesentliche Grundlage der Gymnastik zu ersehen ist. Die Bewegungen der Hände in den Handgelenken sind vertikale und horizontale. Erstere heißen Beugung und Streckung, letztere Ab- und Zuziehung, auf denen das Über- und das Untersetzen beruhen. In der horizontalen Bewegungsfertigkeit der Daumen besteht das Untersetzen, in der der Hände das Übersetzen. Diese beiden Fertigkeiten sind demnach gymnastische Grundlage des Skalen- und gebrochenen Akkordspieles.

Aus diesen kurzen Betrachtungen elementarster Aufgaben ist ersichtlich, daß fachgemäßer Unterricht anatomische Kenntnisse zur Basis haben muß. „Wir haben Klavierschule, nicht Turnschule“ hörte ich einst mit prahlerischer Fachkenntnis ausrufen, aber auch damit den gänzlichen Mangel der wesentlichen Grundlage beweisen. Den Grad der physischen Befähigung zu den genannten Fertigkeiten findet das Auge des Fachmannes nach einigen genau beobachteten Versuchen. In meinem Werke „Die Bildung der Gymnastik der Finger und Hände für Klavier-

spieler" (Verlag J. Groß, Innsbruck) steht schon in der 1878 erschienenen Auflage folgende Anmerkung: Nach Hyrtls Anatomie beschreibt die Hand vom Maximum der Beugung bis zu dem der Streckung einen Bogen von 180 Grad, von der größten Zuziehung bis zur größten Abziehung einen Bogen von 80 Grad.

Während die erste Lehrerin, die kluge Führerin des musikalischen Kindergartens, sich zunächst nur mit den vertikalen Fingerbewegungen stets in musikalischem Empfinden in rhythmischer und dynamischer Beziehung zu befassen hat, sind die bezeichneten gymnastischen Übungen für weitere Entwicklung unerläßlich.

Das Skalenspiel beginnt bei Kindern nach den Grundsätzen des Anschauungsunterrichtes mit der Skala in C dur, da diese, aus den nebeneinanderliegenden weißen Tasten bestehend, am einfachsten erscheint. Den in Anschauung und Urteil vorgeschritteneren Anfängern schickt man die Theorie der Durskalen voraus, durch die sich die Obertasten erklären. Bei schon halbwüchsigen Fingern wird es sogar augenscheinlich, daß die Skalen mit fünf Obertasten der Natur der Hand entsprechend leichter ausführbar sind, indem der kurze Finger und der Daumen auf die weißen Tasten, die längeren auf die schwarzen zu stehen kommen; die nun anzufügende vergleichende Analyse sämtlicher Skalen führt zu der Tabelle in meinem genannten Werke und erleichtert das Skalenstudium in seiner theoretischen Systemisierung ganz bedeutend.

In manchen Ausgaben klassischer Werke findet man Fingersätze für Skalengänge, welche von dieser Systemisierung nicht ausgehen, den Fingersatz nach dem gegebenen Fall und nach dessen Phrasierung im Sinne des Ausdruckes bestimmen, auch solche Akkordbrechungen, welche Ausnahmen schaffen, demnach das Studium komplizierter machen und erschweren. Hier ist zu bemerken, daß Mendelssohn und Komponisten seines Stiles Skalengänge und Akkordbrechungen nach der bequemen Ausführungsmöglichkeit, weniger nach der Ausdrucksmöglichkeit komponierten, daher das Schablonenhafte ihrer sequenzmäßigen Wiederholungen, die so recht klaviermäßig in den Fingern liegen.

Getäuscht durch raschen mechanischen Erfolg, wird das Musikalische oft zu wenig ins Auge gefaßt und bei mangelhaftem rhythmischen Sinn vernachlässigt; das musikalische Element dieser Studien ist, wie in den anfänglichen Fingerübungen, empfundener Ausdruck des rhythmischen Inhaltes. Die Skalen müssen vor allem ganz gleichmäßig durchgeführt werden, das Unter- und Übersetzen unmerklich erfolgen. Über dieser Genauigkeit vergißt man die Hauptsache, die Gleichmäßigkeit wird derart mechanisch, daß sie die Musik ganz ausschaltet; die Skalen laufen auf und nieder ohne Seele, ohne rhythmisches Empfinden. Auch die einfachsten Skalen müssen mit Ausdruck, also rhythmisiert, nicht nur glatt mechanisch geübt werden.

Die ersten Forderungen des Ausdruckes stellen Metrik und Rhythmik. Die diesbezügliche mechanische Grundlage bestimmt die Metrik, die höhere seelische Ordnung die Rhythmik. Erstere mißt die Töne in ihrer regelmäßig wechselnden Betonung, letztere in ihrer freiwechselnden Dauer. Demnach sind Metrik und Rhythmik untrennbar wie Melodie und Harmonie, und ebenso untrennbar müssen die Klavierübungen und rhythmisches Empfinden werden, wenn sie Vorarbeiten für musikalischen Ausdruck sein sollen. Die Art der Ausführung, auch der anfänglichen Übungen, ist ein sicherer Gradmesser der musikalischen Veranlagung für den rhythmisch fein empfindenden Hörer.

Man führe die Skalen durch vier Oktaven mit metrischer Betonung zu zwei, drei und vier Tönen immer so, daß der Schwerakzent wieder auf die Schlußnote treffe, aufwärts crescendo und abwärts decrescendo, bei dreiteiliger Betonung nach dreimaligem Auf- und Abwärtsspielen durch vier Oktaven. Haben die Skalen beider Hände in Oktaven in mehrfachem Wechsel des Ausdrucks einen annehmbaren Grad der Fertigkeit erreicht, so folgen die Skalen in Terzen und Sexten, in Gegenbewegung dann in Doppelterzen und Doppelsexten.

Ein ebenso umfangreiches Gebiet geben die Übungen der Dreiklänge aller Tonarten und der Septimakkorde. Zu den bisherigen elementaren Bewegungen der Finger und Hände in vertikaler und horizontaler Richtung treten nun an der Hand der Akkordübungen das Auslangen und Zusammenziehen der Hand beim Nachrücken und Vorgreifen der Akkordlagen, die Stellung der Hände im Ellenbogengelenk, die Schüttelung beim Tremolo, die Übungen des Stakkato in beiden Händen aus dem Handgelenk und Ellenbogengelenk, endlich die Bebung, Vibration des Vorderarms aus dem Ellenbogen. Es ist von besonderem Werte, sich nach der Andeutung in meinem Werke „Die Bildung der Gymnastik" die verschiedensten Übungen selbst zu bilden, statt solche in Transponierungen durch alle Tonarten aus vorliegenden Heften mechanisch, gedankenlos abzuspielen.

Nur so denkt der Schüler über die Grundsätze der Fingerordnung, über die Gymnastik der zugrunde liegenden Bewegungen, über die Mannigfaltigkeit des Rhythmus und der Tonartenverbindungen; die mechanische Arbeit wird beseelt durch geistige, durch das lebhafte Bewußtsein, daß die oft durch fleißigsten Drill erreichbare Beherrschung der physisch-gymnastischen Aufgaben nun das sprachgewandte Mittel des künstlerischen Ausdruckes werden soll.

Die Reihe der elementaren Bewegungsfertigkeiten schließen die Bewegungen der Arme, die Rollung, Schüttelung, Vibrierung, Schwingung. In neueren Werken über die Gymnastik haben Fachmänner wie R. M. Breithaupt und Dr. Steinhausen alle Bewegungen systemisiert und die im Spiele hervorragender Virtuosen beobachteten und bisher instinktiv geübten Muskeltätigkeiten mit speziellen Namen bezeichnet. Was Klarheit in die bisher völlig unbewußt ausgeübte Fertigkeit bringen soll, hat leider bei unkundigen Lehrkräften mehrfach große Begriffsverwirrung hervorgerufen.

Rollung ist die drehende vom Ellenbogen ausgehende Bewegung des Vorderarmes, Schüttelung rasche Rollung beim Tremolo, Vibrierung bei Ausführung schnell aufeinanderfolgenden Anschläge desselben Akkords und bei blitzartig erscheinenden Oktavengängen, Schwingung das leicht bewegte Ausholen des ganzen Arms zum Zwecke frei hervorzuhebender Betonung.

Zu den Handbewegungen Auslangen und Zusammenziehen der Hand sei noch bemerkt: nimmt man die gebrochenen Akkordlagen von unten nacheinander z. B. in Dreiklängen Oktavlage, Terzlage, Quintlage, so zieht sich die Hand zusammen, wenn sie auf dem kleinen Finger bezw. auf dem Daumen der linken Hand steht. Nimmt man die Akkordlagen von oben nacheinander, so müssen sich die Hände ausdehnen, sie

müssen auf dem Daumen der rechten und dem fünften Finger der linken Hand stehend auslangen.

Manche Lehrerin im Bewußtsein der neuesten Unterrichtsmethode beginnt mit der Rollung für die Tätigkeit der Finger schon im Kinderunterricht. Manche verspricht sicheren Erfolg ihrer fortschrittlichen Methode in Anwendung der Rollung schon im Klavierkindergarten verheißungsvoll. ohne die (Zeit und Freude raubenden) Fingerübungen. Zu diesem gefährlichen Irrtum mag wohl die Absicht, Schüler zu fangen, indem das Schild der neuesten Methode ausgehängt wird, geführt haben. Diese als neue bezeichnete Unterrichtsart spricht deutlich von großer Unwissenheit auf dem Gebiete systematischer Lehrmethode.

Auf der planmäßig entwickelten Bewegungsfertigkeit der Finger, der Hände, der Vorder- und Oberarme und auf der gegenseitigen Ergänzung dieser einzelnen Aufgaben beruht die Gymnastik der Klaviertechnik.

Will man mit der Rollung des Vorderarmes die Fertigkeit der Finger ersetzen, so bleiben die Finger unbeweglich in steifer Abhängigkeit voneinander und die in allen Schulwerken, vom Gradus Clementis angefangen, als Grundlage angestrebte Unabhängigkeit der Finger bleibt unerreichbar. Die Rollung muß die Fingerarbeit speziell für gewisse Anschlagsarten ergänzen, kann diese aber nicht ersetzen. Wie die Zahnräder einer Maschine müssen die Muskeltätigkeiten der Arme, von den Schultern bis an die empfindsamen Fingerspitzen, jede in ihrer eigenen Art an derselben Aufgabe mitwirken.

Nun kommen wir zum Endziel der gymnastischen Vorarbeiten der Technik, zur Kunst des Anschlages. Das vielfach ganz unpassende Wort hat sich aus der Zeit der ersten Orgelklaviatur in unsere Tage forterhalten. Die Berührung der Tasten, gehe diese vom Knöchelgelenk, vom Handgelenk, vom Vorder- oder Oberarm aus, darf nie Schlag im eigentlichen Sinne sein. Der Blinde sucht sein fehlendes Auge durch das Tastgefühl an den Fingerspitzen, nicht durch Schlagen mit diesen auf Gegenstände, sondern durch Angreifen, Anfühlen zu ersetzen. Jeder Schlag, ob stark oder schwach, tötet das Tastgefühl und schmerzt sogar mehr oder weniger an empfindsamen Fingerspitzen. Von der äußeren Beschaffenheit dieser, von deren Sensibilität lebt also in physischer Beziehung die Kunst des Anschlages. Das Individuelle desselben muß der Lehrer wahrnehmen bei Bestimmung der Handhaltung, der Fingerstellung, der Hand- und Armbewegungen.

Der Blinde steigert sein Tastgefühl durch den genau prüfenden Gebrauch desselben zu einer erstaunlichen Differenzierung, der Klavierspieler muß den Grad der Empfindsamkeit erreichen, welcher ihn die Qualität und Quantität des Tones aus den Tasten herausfühlen läßt. Daher finden wir in allen Schulen die mannigfaltigsten Bezeichnungen für den Anschlag, für die unzähligen Arten des Anfühlens der Tasten in der Absicht des musikalisch-künstlerischen Ausdruckes. Zur Charakterisierung eines marcato geblasenen Motives des Hornes oder der Trompete wählt man ausnahmsweise den stoßenden Anschlag, welcher die metallische harte, blecherne Klangfarbe erzeugt, ja nur für diese seltene Tonfärbung paßt die allgemein genommene Bezeichnung Anschlag. Das äußerste Fortissimo aus dem ganzen Arm müssen die Finger durch Anfühlen der Tasten, nicht durch Stoß musikalisch zu gestalten vermögen. Spitzen Fingern mit modern wohlgepflegten Nägeln ist jeder künstlerisch ausdrucksfähige Anschlag versagt.

Die letzte Entwicklung des Hammerklaviers, ursprünglich Pianoforte, ist von der wichtigen Voraussetzung ausgegangen, daß der Hammer die Saiten unter analogen Modifikationen berühre, wie der Finger des Spielers die Tasten. Die mannigfaltige Skala der Anschlagsarten vom ff marcato aus mächtigem Armschwung bis zum dolce pp, dem leisesten Streicheln aus den Knöchelgelenken muß die so kunstvoll bis zur höchsten Sensibilität entwickelte Hammermechanik den Saiten vermitteln. Schon die hierin begründete Wesensart des Klaviers muß die Kunst des Anschlages in erster Reihe vom Tastgefühl und den Knöchelgelenken abhängig machen. Die Ansicht, daß jedes Drücken der Taste nach dem Hammeranschlag ganz erfolglos sei, ist insoweit irrig, als der nach dem Anschlag fortdauernde Druck eine untrennbare Folge des Druckanschlages ist. Zwischen dem kurzen leichten Anschlag des Fingers und dem warm fühlenden Druck desselben stehen die vielen Abstufungen oder Nuancen des Anschlages. Also die Taste wird in dem Grade verschieden angeschlagen, als der Spieler verschiedene Nuancen des Anschlages zur Verfügung hat.

Sind schon die gymnastischen Fertigkeiten als Basis der Technik von so mannigfaltiger individueller Art, um so mehr die Gesamtaufgabe künstlerischen Klavierspiels. In diesen Betrachtungen kommt man zur einsichtsreichen Würdigung der großen verantwortungsvollen Aufgabe des Klavierunterrichtes und erkennt die Notwendigkeit fachmäßiger Gliederung dieses so umfangreichen Gebietes. selben. Zunächst müssen die Entwicklungsstufen der Lernenden für den ganzen Unterrichtsplan berücksichtigt werden. Man nehme als Vorbild die Gliederung unserer Anstalten für allgemeine Erziehung.

Der Kindergarten, die Volksschule, die Mittelschule, die Hochschule bezeichnen in großen Umrissen auch die Stufen des modernen Klavierunterrichts. Gründliche Bildung verlangt für jede Altersklasse intelligente fachmäßig und pädagogisch geführte Leitung. Wem die Eignung für die mühevolle elementare Erziehung gegeben, wer Lust, Liebe, Geduld und individuelle Beobachtungsgabe für die ersten Versuche der Kleinen hat, widme sich zufrieden diesem wichtigen Teile ersten Unterrichts, ohne nach höheren Stufen zu streben, für welche die nötige Qualifikation in eigener musikalischer Ausbildung und die übrigen Bedingungen allgemeinen Wissens vielleicht nicht vorhanden sind. Der Klavierkindergarten braucht die emsig beobachtende Führerin, die Volksschule, die Mittelschule wie die Hochschule für Klavierspiel fordern nicht minder ihren eigenen und ganzen Mann.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Die Saison liegt im Sterben. Mein nächster Brief wird der letzte sein und ihr Ende melden. Schon haben die Philharmoniker ihren letzten Wagnerabend gegeben: Fragmente aus Parsifal, Götterdämmerung, Tristan und Isolde, die Ouvertüren zum Fliegenden Holländer, Tannhäuser u. dgl. m. — das gewohnte mixtum compositum, aber so vollendet und liebevoll gespielt, daß selbst Heinrich Oppermann aus Braunschweig, der auf Wahnfried bestens akkreditierte Wagnerianer, mir seine Anerkennung dieser Leistungen ausdrückte. Mich störten trotz-

dem hin und wieder einige Tempi und in der Tannhäuserouvertüre jene brüllenden Hörnernebenstimmen im Zusammenbruche des Venusberges und am Schlusse der Pilgermelodie, die da Nikisch so kraß unterstrich und unser verstorbener Wilhelm Tappert in heiligem Zorne als „Nachtwächtergetute" brandmarkte. Wagner würde sich im Grabe umdrehen, wenn ihm ein solches Hineininterpretieren in seine Partituren kund würde. Tags darauf hatten die Philharmoniker ein Konzert mit nur drei, aber inhaltsschweren Nummern: Schumanns Es dur-Sinfonie, ein Händelsches Orgelkonzert und Brahms' C moll-Sinfonie. Mit dem Schumannschen Werke füllten sie eine Lücke in dieser Saison aus, denn es war noch nicht gespielt worden. So sind doch nun die vier Sinfonien des größten deutschen Romantikers alle zu hören gewesen: die ersten beiden je einmal, die dritte zweimal und die vierte dreimal. Zu mehreren ließen die unablässig wiederholten Beethovens, Schuberts und Brahmsens keine Zeit übrig. Auch Mendelssohn kam zu kurz; Spohr und Gade fehlten ganz. Vielleicht werden sie gleich andern verschwundenen Großmeistern in nächster Saison nachgeholt. Ewig kann sich ja dieser einseitige, übertriebene Kultus Beethovens nicht halten. Gegenwärtig ist Beethoven freilich die beste Spekulation. Das bewies das übervolle Haus, das Jules Sachs mit seinem Sinfoniekonzerte erzielte. Bruno Kittel mit seinem Chore und die Philharmoniker bestritten die Ausführung. Begonnen wurde abermals mit Coriolan. Die Ouvertüre wurde exakt und trocken wie ein Konservatoriumsprüfungsstück, in ihren gesanglichen Partien auch andante gespielt. Dann folgte die Chorfantasie, die durch Conrad Ansorges Klavierspiel Größe und Charakter kriegte, danach als Haupt- und Schlußstück die Neunte. Auch die fiel unsäglich nüchtern aus. Der Torheit, das Adagio mit dem Finale wieder durch ein von Beethoven nicht gesetztes „attacca" zusammenzuschweißen, widersprachen die Solisten, die nicht zu bewegen waren, schon nach dem Scherzo Konzertposto zu fassen. Die Verhandlungen darüber verursachten an der Stelle eine Riesenpause, wie denn solche und Riesenverspätungen Regel zu sein scheinen, wenn Kittel mit seinem Chore am Werke ist. Ansorge aber hatte letzthin auch wieder ein eigenes Konzert. Dieses erschien dadurch besonders reizvoll, daß der Künstler darin zum ersten Male zusammen mit seiner Gattin Margarete wirkte. Das war sensationell, aber auch höchst gediegen. Denn Frau Ansorges Spiel ist zugleich ruhig, verständig und innerlich warm, dazu technisch zuverlässig. So konnte sich die Dame neben ihrem berühmten Gatten wohl behaupten. Begonnen wurde mit S. Bachs Doppelkonzert in C dur; dann spielte er schon wieder Beethovens Konzert in Es dur, sie aber das in dieser armseligen Saison selten gewesene von Grieg, und dazwischen trugen beide zusammen Brahms' Antoniusvariationen auf zwei Klavieren vor. Auch das war eine inspirierte und durchdachte Leistung. Das Blüthnersche Orchester, das hier die Begleitungen übernommen hatte, stand unter der Leitung Hans Oppenheims, eines jener neuen Kapellmeister, die dort die ganze Saison über in buntem Wechsel auftraten. Von den selbständigen Konzerten des schwer geprüften Orchesters verdient besonders das hervorgehoben zu werden, das ausschließlich Liszt und R. Strauß gewidmet war. Da erschien Herr Herbert Corvan als Dirigent. Er hatte das Verdienst, endlich einmal eine der seltener gehörten Sinfonischen Dichtungen Liszts herauszubringen: den kurzen, stimmungsvollen und wohllautenden Orpheus. Selbiger gelang gut, wenn er auch hier und da im Tempo anfechtbar erschien. Auch die andere Seltenheit des Abends, das Vorspiel zur Oper Guntram von R. Strauß, hatte entschiedenes Glück. Wie mancher mochte da denken, wenn der Komponist doch bei dem Stile geblieben wäre! Zumal einem auch da schon reichlich harte Kartoffeln zugemutet werden. Don Juan und Eulenspiegel waren die andern Kinder der Straußischen Muse, von denen das letztere, so launig-heitere in dieser öden Kriegssaison kaum noch einmal gesehen war. Es stand entgegen der wunderlichen Meinung, daß jedes Konzert in so „ernster, schwerer Zeit" mit „Tod und Verklärung" schließen müsse, am Ende des Programms und entließ das Publikum in reinster Stimmung. Liszt nun war noch durch sein Es dur-Konzert vertreten. Teresa Carreño spielte es. Unter ihren berühmteren Kollegen, die letzthin eigene Klavierabende gaben, seien Max Pauer und Wilhelm Backhaus hervorgehoben, von noch nicht berühmten Kolleginnen Magda Siemens und Sophie C. Friedmann genannt. Erstere ist eine strebsame und musikalisch wohlgebildete frühere Schülerin Ansorges, letztere eine Persönlichkeit, der man vorläufig im Konzertsaale nicht wieder zu begegnen wünscht. Am fragwürdigsten ist sie als Komponistin. Ihr Opus 25 schildert den Untergang des Ozeandampfers Titanic oder versucht es wenigstens, denn ohne das beigefügte, etwas kindliche Programm würde man diese „Vision" vielleicht auch auf eine verfehlte Schulgesangsstunde beziehen können, wo der Lehrer eine Choralmelodie einpauken will, aber mangels allgemeiner Disziplin nicht damit zurechtkommt. Andere wollten eine Dorfprügelei vor der Kirche herausgehört haben usw. Sonderbar, wie das Unglück der Titanic auch gescheite Köpfe benommen hat. So schickte mir eine meiner Schülerinnen ein Programm aus Hamburg ein, aus dem ich ersah, daß mein alter Freund Alfred Kleinpaul, einer der gediegenen Leipziger aus Moscheles' und Reineckes Zeit, den Untergang des Schiffes sogar auf der Orgel vorgetragen hatte. Doch war diese Leistung wenigstens nur improvisiert und nicht komponiert. Die Konzertgeberin aber täte gut, ihr Opus nunmehr mit dem zeitgemäßeren Titel „Der Untergang in den Masurischen Sümpfen" zu versehen. Im übrigen ist sie nicht konzertreif, vielmehr tüchtiger Schulzucht bedürftig.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Zugunsten des deutschen Roten Kreuzes und anderer Kriegsfürsorgezwecke veranstaltete der ausgezeichnete Münchener Baßbariton Paul Bender am 14. April ein Konzert im großen Musikvereinssaal, welches, da man noch die glänzende Mitwirkung des Künstlers an der Messiasaufführung vom 18. November in Erinnerung hatte, natürlich massenhaft besucht war. Mit der fulminanten Arie aus dem Messias „Warum toben die Heiden", die ihm im Gesellschaftskonzert den stärksten Beifall des Abends verschafft hatte, fing er an, doch fand sie ihn diesmal noch nicht so völlig eingesungen. Auch verliert das prächtige Stück herausgerissen aus dem Zusammenhang mit dem übrigen viel an Wirkung. Um so eindringlicher verstand Bender sein mächtiges Organ, seine gediegene Stimmbildung und den Adel des Vortrags in einer anderen Händelschen Arie (des Abinoam aus Deborah) zur Geltung zu bringen, die er sofort wiederholen mußte. Weniger günstig lag ihm Schuberts „Allmacht" (orchestriert von F. Mottl), die ja eigentlich für Tenor geschrieben ist. Um so größeren Beifall erzielte er mit einigen herrlichen Liedern von Brahms (besonders „Auf dem Kirchhof" und „Wie Melodien") und Hugo Wolf (hier vor allem „Die Fußreise" und „Der Schreckenberger"), worauf er dann noch den schneidigen Tambour zugab, der sich aber auch für Tenor besser macht. Die eigentliche Sensation des Abends bildete aber Benders Schlußstück, der auch im Konzertsaal nie versagende „Abschied Wotans" aus der „Walküre", im echten Wagnerstil gleich warm als würdig vorgetragen (verzeihen Sie, daß ich unwillkürlich „allitteriere"!) und so hochdramatisch gesteigert, daß in Verbindung mit dem trefflichen Spiel des von Nedbal dirigierten Orchesters die Wirkung eine geradezu hinreißende war. Demgemäß tobender, schier endloser Beifall aus allen Räumen des Saales und beim Herausgehen aus letzterem allüberall Äußerungen des Verlangens zu hören: den illustren Münchener Gast doch einmal auch als Wotan — oder sonst in einer großen Wagner-Partie — in der Wiener Hofoper bewundern zu können. (Er hatte zwar schon vor einigen Jahren in sogenannten „Mai"-Festspielen der hiesigen Volksoper verdienstlich mitgewirkt, scheint aber damals — ich erhielt dazu keine Karte — nicht genügend beachtet worden zu sein.) Noch gab es in Benders

Konzert von einem jugendlichen Pianisten, Herrn Alfred Blumen, fein ausgefeilt und entsprechend beifällig Webers Konzertstück mit Orchester zu hören, sodann unter des Komponisten eigener Leitung eine sinfonische Dichtung „Baláton" von Julius Major (geb. 1859 in Kaschau). Der in seiner engeren Heimat auch durch Opern, Sinfonien, Kammermusik usw. vorteilhaft bekannte Autor illustriert hier in geist- und farbenreicher Weise mit Berliozschen und Wagnerschen Mitteln, auch ein bißchen Mendelssohnsch und ungarisch angehaucht, ein leider etwas zu umständliches Programm, das im Saal verteilt wurde. Wäre man vor dem Konzerte mit demselben — die romantische Sage von der Entstehung des Plattensees („Baláton") in Ungarn behandelnd — vertraut gewesen, hätte sich der Erfolg der jedenfalls nicht uninteressanten Novität wohl lebhafter gestaltet. Immerhin spendete man Herrn Major freundlichen Beifall. Eröffnet wurde das Konzert mit der unter Nedbals feuriger Leitung vom Tonkünstlerorchester mit gewohntem Schwung gespielten Oberonouvertüre.

Ein eigener Unstern verfolgte das geistliche Chorkonzert des hochgeachteten und stets an Einfluß gewinnenden Sängerbundes „Dreizehnlinden". Zuerst mußte es verschoben werden, und als es dann am 16. April wirklich stattfand, versagte die Orgel des Musikvereinssaales. Man probierte fruchtlos eine halbe Stunde an ihr herum, worauf nun notgedrungen die angekündigten Solo-Orgelvorträge Professor Max Springers — ein selbst komponiertes Präludium und eine freie Improvisation — entfielen, dagegen bei den Chorkompositionen mit Orgelbegleitung, letztere, hochwichtig obligat gedacht, nur notdürftig durch das neutrale Klavier ersetzt wurde. Trotzdem machten die so lückenhaft vorgeführten, von Chormeister Ferd. Habel wie immer sorgfältigst einstudierten und dirigierten Werke einen schönen, erhebenden Eindruck. Besonders die zwei neuen Hauptnummern: ein Stabat mater von Jos. B. Foerster (vorwiegend archaistisch im Palestrinastil gehalten) und ein Te deum von Max Springer (mit Soloquartett und Blasinstrumenten, zuletzt mächtig gesteigert, offenbar unter dem Vorbild des grandiosen Brucknerschen entstanden), nach welchen die Autoren lebhaft gerufen wurden. Zwei Chorsätze aus Liszts Oratorium „Christus", das Paternoster und „Die Seligkeiten" (beide bekanntlich von tiefstreligiöser Empfindung durchglüht), erinnerten an die großartige Gesamtaufführung durch den Verein „Dreizehnlinden" zur hundertjährigen Geburtsfeier des Meisters (1911), der vollkommensten, welche von dieser bedeutendsten geistlichen Schöpfung Liszts in Wien überhaupt stattgefunden. Noch wären aus der Vortragsordnung je zwei stimmungsvolle Weihnachtslieder von Karl Prohaska (diese für Frauenchor und schon ursprünglich mit Klavierbegleitung) und Marienlieder von Emil Hochreiter (für Soli, gemischten Chor und — wie erwähnt — durch Klavier ersetzte Orgel) zu nennen, von welchen die letztgenannten, weil eigentümlicher, noch mehr ansprachen. Alles in allem doch wieder ein Ehrenabend für den Verein, den vorzüglichen Dirigenten und auch die einzelnen Solisten, auf die wir hier nicht näher eingehen können.

Unter dem Titel „Schubertiade" veranstaltet der rühmlichst bekannte „Schubertbund", alljährlich mehrere, durch die intime Art der Darstellung meist sehr ansprechende Vorführungen Schubertscher Tonwerke in seinem Übungslokale, dem Festsaale des Wiedener Gemeindehauses im 4. Bezirk Wiens. Die letzte, seit dem Bestehen des Vereins 34. dieser Schubertiaden fand am 17. April statt und war als ein Johann-Michael-Vogl-Abend hauptsächlich dem Andenken des berühmtesten Schubert-Sängers zu des Tondichters Lebzeiten gewidmet. Mit einer interessanten Schilderung des Lebenslaufes Vogls (1768—1840) eröffnete Vorstand-Stellvertreter Anton Weiß. Es folgte die freilich nur biographisch bemerkenswerte „Kantate zum Geburtstag des Sängers Michael Vogl", von Schubert 1819 in Steyr (Oberösterreich) komponiert, Text von Schuberts einstigem Zimmerkollegen im Stadtkonvikt zu Wien Albert Stadler (später Statthaltereirat in Salzburg). Von den Vereinsmitgliedern Fritz Zoder (Bariton) und Ferd. Soeser (Tenor) bekam man nun — eine sinnige Idee — trefflich vorgetragen jene Schubert-Lieder zu hören, welche der gegen Schuberts Begabung anfangs ziemlich mißtrauische Vogl zuerst in des Tondichters Wohnung vom Blatt sang: das liebliche, aber nicht besonders originelle „Augenlied" (von Vogl als „nicht übel" bezeichnet), dann die schon viel bedeutenderen und ihm daher auch weit mehr imponierenden „Am Grabe Anselmos", „Lied eines Schiffers an die Dioskuren" und „Fragment aus dem Aeschylus", endlich den genialen, unsterblichen „Erlkönig", welcher Vogl förmlich verblüffte und nun ein für allemal zum begeistertsten Vorkämpfer des großen Liederfürsten machte. (Bekanntlich datiert Schuberts Komponistenruhm von der ersten öffentlichen Vorführung des „Erlkönig" durch Vogl in einer Akademie im Kärntnertortheater, dem alten Wiener Opernhause, am 7. März 1821; einige Wochen vorher — am 25. Januar 1821 — hatte ein gewisser August v. Gymnich die Meisterballade in einer Abendunterhaltung der Gesellschaft der Musikfreunde einem kleineren Kreise vorgeführt.) Einen sehr erquicklichen Schluß der Schubertiade bildete das 1819 komponierte einaktige Singspiel „Die Zwillingsbrüder", von lauter Vereinsmitgliedern musikalisch und schauspielerisch ganz prächtig lebensvoll wiedergegeben, besonders auch in bezug auf die viele in dem naiv ergötzlichen Texte vorkommende gesprochene Prosa. Frau Hilde Gold-Hönig sang und sprach sehr nett die weibliche Hauptrolle, famos wurden die Chöre gesungen, unter denen der letzte — obwohl unverkennbar von Mozarts Figaro beeinflußt — eine dramatisch packende Steigerung bringt, die man sonst in Schuberts Opern selten findet. Das Ganze, neben einzelnem Konventionellen doch auch viel echt Schubertsches von zwingendem Reiz bietend, könnte noch jetzt auf einer kleineren Bühne, szenisch und im Kostüm gegeben, wirken, wozu ohne weiteres alle die Einzelkräfte zu verwenden wären, die sich mit liebenswürdigem Eifer an der letzten Schubertiade beteiligten. Es sei nur noch erwähnt, daß das begleitende Orchester am Klavier vom Vereinsmitglied A. Pöschl entsprechend vertreten wurde und ein anderes Vereinsmitglied, Ferd. Rebey, das Ganze gewandt und sicher leitete.

Samstag, den 10. d. M. beendigte F. Löwe den Beethoven-Zyklus des Konzertvereins in einem außerordentlichen Konzert mit der „Neunten", eingeleitet von der dritten, Leonoren-Ouvertüre. Da ich die Neuntei n dieser Saison schon dreimal gehört und man das erhabene Ausnahmswerk doch auch nur in der rechten Ausnahmsstimmung als ein solches, ein höchstes der Kunst empfinden kann zog ich es vor, dem gleichzeitig im Musikverein stattfindenden Bruckner- und Brahms-Abend beizuwohnen, welchen der Hofopernchor unter Leitung des Hofkapellmeisters K. Luze veranstaltete. Die Vortragsordnung bot von Brahms zuerst die gleich kernhaften als kunstvoll gesetzten „drei Fest- und Gedenksprüche" für Doppelchor (a cappella) op. 109, welche der Meister 1888 (nach Kalbeck anläßlich der Kaisertragödie im Hause Hohenzollern) schrieb und die ihm 1889, in welchem Jahre die prächtigen Chöre zuerst auf einem Musikfest in Hamburg öffentlich gesungen wurden, von dieser seiner Vaterstadt das Ehrenbürgerrecht verschafften. Die Sprüche waren sehr gut einstudiert und brachten dem Opernchor und seinem wackeren Dirigenten verdienten lebhaften Beifall. Einen Riesenerfolg erzielte hierauf unser famoser Opernbaß Richard Mayr mit den zwei letzten der vier ernsten Gesänge von Brahms: er wurde danach nicht weniger als fünfmal stürmisch gerufen. So überaus wirksam der treffliche Künstler hier namentlich wieder die pastose Tiefe seiner mächtigen Stimme entfaltete, so herzenswarme Töne er anschlug, mich wollte bedünken, für das innerste Wesen dieser wunderbaren Schwanengesänge Brahms' hätten A. Sistermans und Felix v. Kraus noch mehr erschütternde, überzeugendere Akzente gefunden.

Die zweite Abteilung des Konzertes wurde ganz von Bruckners Messe in E moll für achtstimmigen Chor und Blasorchester (ohne Soli und Streicher) ausgefüllt. Sie ist von den drei großen Messen Bruckners die am meisten kirchlich gedachte, schließt sich am engsten unmittelbar an die liturgischen Zeremonien an. Demgemäß bei Gloria und Credo die Intonation

des textlichen Anfangs dem Priester am Altar überlassend, worauf dann erst der Chor einsetzt. Der geistvolle Abt Alban Schachleiter in Prag eröffnete im Mai 1913 die von ihm neu gegründete Monatschrift für katholische Kirchenmusik „Musica Divina" mit einem Leitartikel „Unsere kirchenmusikalischen Ideale", in welchem er Bruckners Emoll-Messe geradezu als ein Musterbeispiel hervorhebt und sodann den ergreifenden und erhebenden Eindruck schildert, den er von diesem Meisterwerk des Kontrapunktes und der Stimmung durch eine Aufführung im Wiener Stephansdom empfangen. Eben wegen des streng kirchlichen Charakters eignet sich aber Bruckners Emoll-Messe für den Konzertsaal weniger als die zwei andern mit vollem Orchester in Dmoll und Fmoll, von denen die letztgenannte — unstreitig die großartigste — auch in Deutschland immer mehr bekannt und gewürdigt zu werden scheint. Daß trotzdem die Emoll-Messe jetzt im Konzert des Opernchores offenbar auch einen starken rein künstlerischen Eindruck machte, bezeugte der den Höhepunkten des Werkes gespendete stürmische Beifall. So gleich bezüglich des so düster beginnenden und einen so gewaltigen Aufschwung nehmenden Kyrie. Dann bei dem dankerfüllten, prächtig gesteigerten Gloria mit seiner jubelnden Schlußfuge und dem alle Wunder des Glaubensbekenntnisses in Ernst und Treue nachempfindenden Credo mit der überaus zarten, weihevollen Episode „Et incarnatus". Endlich bei der demütigen Bitte um Frieden („Dona nobis pacem") am Schluß des Ganzen, welche gerade jetzt inmitten des furchtbaren Weltkrieges auch jedem Hörer aus dem innersten Herzen kommen mußte. Allerdings wäre gerade hier besser mit jedem Beifallszeichen zurückgehalten worden.

Weit aus der Kriegsstimmung heraus riß uns Weingartner im letzten (achten) philharmonischen Konzert, durch die treffliche Aufführung zweier wahrer Frühlingssinfonien, der vom Komponisten selbst so genannten ersten Schumannschen in B und der zweiten in D von Brahms — die auch wohl so genannt werden könnte — in eine bessere Welt des Glückes und des Friedens versetzend. Das Verlangen nach diesem heute wohl von jedermann heißersehnten Endziel drückt recht überzeugend der in Wien lebende geschätzte böhmische Komponist Josef B. Foerster aus in einer „Von Frühling und Sehnsucht" betitelten Novität, welche zwischen den genannten zwei Sinfonien neulich erstmalig von den Philharmonikern gespielt wurde. Eigentlich auch eine Sinfonie, die vier herkömmlichen Unterabteilungen aber zu einem Satze vereinigend, auf zwei dem Doppeltitel entsprechenden Hauptthemen aufgebaut, modernst instrumentiert, allerdings wie das meiste, was uns von Foerster bekannt, mehr durch edlen Klangsinn und orchestrale Gestaltungskraft wirkend als durch selbständig melodische Erfindung. Die stets geistreiche, aber etwas komplizierte Durchführung ohne Partitur genau zu verfolgen, erfordert ein geübtes Ohr, ideell genommen bietet sie jedenfalls mehr Sehnsuchts- als Frühlingsklänge. Daher denn auch die Novität nicht den rauschenden Beifall finden konnte wie Schumanns unverwelklich blühende Bdur-Sinfonie; immerhin wurde Foerster (der auch als einer unserer besten Musikkritiker, besonnen fortschrittlicher Richtung, hochgeachtet) mehrmals freundlich gerufen.

Wenige Tage zuvor veranstalteten zwei best akkreditierte junge Wiener Künstlerinnen, die eminent musikalische Violoncellistin Elisabeth Bokmayer und die hervorragende Pianistin Wera Schapira-Specht, einen interessanten Duo-Sonatenabend im kleinen Musikvereinssaale. Eröffnet wurde mit der selten gehörten Piano-Cello-Sonate in Fdur Op. 6 von Richard Strauß. Ein zwar noch vorwiegend in älteren klassisch-romantischen Bahnen (Schubert, Schumann, Mendelssohn, Cherubini) wandelndes Jugendwerk, aber doch schon in manchem Zug den späteren Strauß ankündigend. Durchaus klar, wohlklingend, für die zwei Instrumente geschickt und dankbar geschrieben, daher der große Beifall — eine Musteraufführung, wie die im Konzert Bokmayer-Schapira gebotene vorausgesetzt — noch heute verbürgt erscheint. Nachdem nun Frau Emilie Bittner, die Gattin des bekannten Bühnen-Dichterkomponisten, eine stimmbegabte und talentvolle Altistin von allerdings nicht mehr ganz frischen Mitteln, einige Lieder von Brahms, Löwe und H. Wolf beifällig gesungen, folgte die eigentliche Sensation des Abends: die Uraufführung einer neuen fünfsätzigen Piano-Cello-Sonate (Cmoll) von Julius Bittner selbst, der kurz zuvor mit seiner zweiten Bühnenschöpfung „Der Musikant" in der „Volksoper" hier einen glänzenden Erfolg errungen, wie es ihm mit demselben Werke in der Hofoper nicht beschieden war. Wie würde sich nun dieser geborene temperamentvolle Theatermann gegenüber der ernsten, intimen Kammermusik stellen? Nun, man muß sagen, der Versuch ist überraschend gelungen. Bittners neue Sonate fesselt von Anfang bis Ende, regt häufig so sehr die Phantasie des Hörers an, daß man ein poetisches Programm unterlegen könnte, was aber zum rein musikalischen Verständnis durchaus nicht notwendig. Zugleich gab die Novität gleichsam in nuce ein Bild der Entwicklungsgeschichte des Komponisten: wie er sich aus der streng klassischen Schule, die er ursprünglich (wenn ich mich recht erinnere) bei dem blinden Meister J. Labor genossen, immer mehr modern herausarbeitet zu dem überzeugten feurigen Verehrer Wagners, Liszts und Bruckners, der er heute in Wort und Tat ist. Sein spezifisches Bühnentalent verrät übrigens auch die Cello-Sonate in manchem förmlich sprechenden Dialog der beiden Instrumente, ohne daß damit der kammermusikalischen Form Gewalt angetan würde. Fürs erstemal Hören haben mir die gesangvollen zwei langsamen Sätze (besonders fürs Violoncell dankbar) und das geistreiche Scherzando am meisten zugesagt.

Vom Publikum (einem diesmal außergewöhnlich gewählten, überwiegend fachmusikalischen) wurde die ganze Sonate mit wärmstem Beifall aufgenommen, der am Schluß in zahlreichen Hervorrufen des glücklichen Autors gipfelte. Mit Recht bedankte er sich darob in herzlichster Weise bei den beiden ihr bestes Können seinem neuen Werke widmenden jungen Damen, welche das vollkommenste Einzel- und Zusammenspiel boten. Von Frl. Bokmayer, die vor allem feinfühlige Musikerin, dann erst Virtuosin, war das im vorhinein zu erwarten; fast noch mehr Anerkennung verdient Frau Schapira, daß sie diesmal ihr ungestümes, elementares Virtuosenfeuer so maßvoll zu zügeln wußte und ihr phänomenales technisches Können eben nur als Interpretin der vorliegenden, durchaus nicht leichten Aufgabe anpaßte.

Noten am Rande

Vincent d'Indy über die deutsche Musik. Vincent d'Indy stimmt nicht der törichten Verbannung der deutschen Musik bei, die man in Frankreich durchzuführen sucht. In einem Vortrag, den er jüngst in Paris hielt, führte er aus, wie die deutschen Musiker, durch die minderwertigen Leistungen der Italiener aus dem Theater verdrängt, sich vor etwa hundert Jahren der „reinen" Musik zuwandten, für die sie eine wundervolle Form gefunden haben, die der Sinfonie. „Ihr Ahnherr Joh. Seb. Bach hatte aus dem Studium unserer Klaviermeister die Klarheit des lateinischen Geschmacks geschöpft; dadurch sind seine Nachfolger Mozart, Haydn, Beethoven mit unserer Kunst verknüpft. Dieser Sinn für Reinheit und Wahrheit findet sich auch in Wagner wieder, der der letzte deutsche Klassiker ist. „Ich habe 1870 mitgekämpft", sagte Vincent d'Indy, „und mein Sohn steht jetzt im Felde. Ich darf wohl sagen, daß ich ein Patriot bin, aber ich kann nicht den Feldzug mitmachen, den man gegen den Schöpfer des Parsifal unternimmt. Ein Genie löscht man nicht aus, und wenn es auch unser Todfeind wäre. Und ich hoffe doch, daß man die Bilder von Holbein und Dürer nicht auf den Boden des Louvre stellen wird, weil die Deutschen mit uns Krieg führen." D'Indy wendet sich gegen die Anschauung, daß Wagner mit seinem kleinen Lustspiel „Eine Kapitulation" Frankreich und die Pariser habe beleidigen wollen. „Die Kapi-

tulation von Paris fand am 27. Jan. 1871 statt; Wagner schrieb die seine im Oktober 1870, also noch vor der Einschließung der Hauptstadt. Und diese ziemlich nichtssagende, aber durchaus nicht beleidigende Posse verspottet die Kapitulation der deutschen Theater vor den französischen Stücken. Man sieht, daß unsere Ehre nicht auf dem Spiele steht. Was heute aber auf dem Spiele steht, ist das Interesse der Kunst. Ein Land, das vorgibt, die Musik zu ehren und zu pflegen, hat nicht das Recht, von Tristan, den Meistersingern und Parsifal plötzlich nichts mehr wissen zu wollen, von Kunstwerken, die bisher unerreicht dastehen." Nach d'Indys Meinung beginnt allerdings nach 1870 ein Niedergang der deutschen Musik.

Kreuz und Quer

Berlin. Am 4. und 5. Mai wird das Berliner Philharmonische Orchester in Brüssel zwei Konzerte unter Leitung F. Weingartners und Mitwirkung bekannter Solisten geben.

— Willi Merkel, der bekannte Berliner Opernsänger und Gesanglehrer, starb in einem Sanatorium für Nervenkranke. Er ist ein Bruder des Opernsängers Richard Merkel und des Leipziger Gesanglehrers Paul Merkel. Dem Berliner Opernpublikum wurde er durch seine mehrjährige Tätigkeit an Gregors früherer Komischen Oper bekannt, an der er in großen Partien hervorgetreten war. Am geschätztesten war sein Pedro in D'Alberts „Tiefland", den er einige hundertmal gesungen hat. Der Künstler, ein Schüler Julius Stockhausens, war lyrischer Baritonist, entwickelte sich aber später zum Tenoristen, dessen reines Material den Wechsel der Gattung nie erkennen ließ. Merkel, der auch selbst einige kleine Kompositionen verfaßt hatte, ist nur 46 Jahre alt geworden.

— Vom Verein der Berliner Theaterdirektoren ist die Nachricht verbreitet worden, er sei zu Abwehrmaßnahmen gegen den Verein der Berliner Musiker genötigt, weil dieser für die Orchestermusiker eine Erhöhung der Gagen um 30 bis 40 Mk. monatlich verlange. Vom Vorstand des Vereins Berliner Musiker wird dazu mitgeteilt: Es muß der falschen Auffassung entgegengetreten werden, als verlangten die Musiker in den Theatern eine Erhöhung der Gagen über die Tarifsätze hinaus. Wir wollen lediglich den Tarif wieder herstellen, der vor dem Kriege galt. Als nach dem Kriegsausbruch einige Theaterdirektoren ihre Theater wieder eröffneten, boten sie den Musikern statt der tariflichen Gagen von 165 bis 175 Mk. ganz kurzfristige Verträge mit Monatsgagen von 100 Mk. an, wovon noch 6 Mk. für Versicherungsbeiträge abgehen. Die Musiker nahmen dieses Anerbieten mit schwerem Herzen an, um sich nicht dem Vorwurf auszusetzen, daß durch ihre Schuld den vielen Angestellten der Theater die Existenzmöglichkeit genommen sei. Es zeigte sich, daß die Theater verhältnismäßig gute Geschäfte, nicht schlechtere als im vorigen Winter, machten, so daß die sehr beträchtliche Kürzung der Musikergagen ungerechtfertigt erschien. Das Verhalten der Theaterdirektoren erweckte aber den Anschein, als wollten sie die Kriegslage benutzen, um überhaupt den vereinbarten Tarif zu beseitigen und die Musikergagen dauernd auf einen tieferen Stand zu bringen. Die Erhöhung der Gagen auf 125 und 135 Mk. konnte in vielen Theatern nur mit dem Mittel der Kündigung von den Musikern durchgesetzt werden. Das Metropoltheater und das Berliner Theater haben auch diese bescheidene Erhöhung abgelehnt. Welche Absichten die Theaterdirektoren verfolgen, ergibt sich daraus, daß einige Theater den Musikern jetzt schon für den nächsten Winter Verträge angeboten haben mit Gagen, die noch niedriger sind als die in diesem Winter gezahlten. Um die geplante dauernde Schädigung der Musiker abzuwenden, hat der Verein Berliner Musiker beschlossen, vom 1. Mai ab die Wiederherstellung der alten Gagen zu verlangen. In einer Zeit, wo vielen Arbeitnehmern mit Rücksicht auf die Teuerung Kriegszulagen gewährt werden, verlangen die Musiker also lediglich die vor dem Kriege vereinbarte tarifliche Entlohnung. Besonders bitter wird es von den Berliner Musikern empfunden, daß in Theatern, die auf der

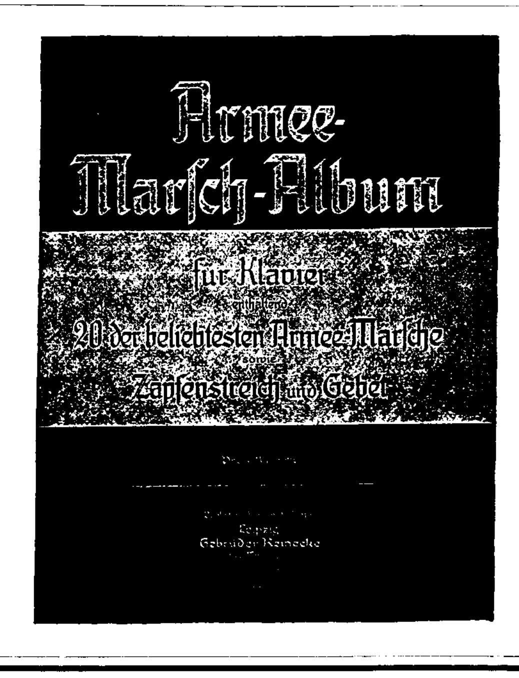
Bühne patriotische Kriegsstücke geben, russische Musiker als Lohndrücker herangezogen worden sind. Die Direktion des Metropoltheaters hat Russen angestellt als Ersatz für deutsche Musiker, die sich Gehaltsabzüge nicht gefallen lassen wollten. Auch im Residenztheater sind Russen als Musiker beschäftigt.

— Ein Kriegsliederbuch für das deutsche Heer 1914 ist im Auftrage des preußischen Kultusministeriums von der Kommission für das Kaiserliche Volksliederbuch zusammengestellt (Verlag von Trowitzsch & Sohn in Berlin) und bereits in 500000 Exemplaren an die Truppen in Ost und West versandt worden. Es enthält auf handlichen 40 Seiten 52 Soldaten-, Volks- und Vaterlandslieder und Choräle, meist bekanntere aber auch einzelne weniger bekannte Gesänge, „die mit den Quellen genau verglichen sind". Die neueste Kriegsdichtung fehlt darin freilich leider noch vollständig, wohl aus dem einfachen Grunde, weil noch keins von den vielen Gedichten seine volkstümliche Gesangsweise gefunden hat. Da mit der oben genannten Zahl verteilter Exemplare aber nur erst ein kleiner Teil des deutschen Gesamtheeres eins hat erhalten können, ist erwünscht, daß sich weitere Kreise der Sache annehmen; bei amtlichem Bezuge und Entnahme einer größeren Anzahl beläuft sich der Preis für das Stück auf nur 3 Pfennige. Bei Einzahlung (an das Bankhaus Mendelssohn & Co., Berlin, Jägerstraße, für das Konto „Kriegsliederbuch") von 35 Mk. könnte ein Bataillon, von 100 Mk. ein Regiment, 1000 Mk. ein Armeekorps vollständig versehen werden. Der kleinste Betrag soll jedoch willkommen sein.

— Max Bruch hat ein Konzert für zwei Klaviere und Orchester beendet.

Dresden. Die Kammersängerin Irene v. Chavanne scheidet Ende April nach 30jähriger erfolgreicher Wirksamkeit aus dem Verbande der Königlichen Hoftheater.

Hamburg. Die Konzerthausgesellschaft zu Hamburg, die Eigentümerin des Gebäudes, in dem sich das Heim der dortigen Volksoper befindet, hat eine neue Gesellschaft gegründet, welche die Volksoper von der nächsten Spielzeit ab für eigene Rechnung fortführen wird. Der künstlerische Leiter wird Moris, der frühere Oberregisseur der Berliner Komischen Oper und Direktor der gewesenen Kurfürstenoper, sein.



Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 18

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 6. Mai 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Eine jüdische musikalische Komödie aus dem 18. Jahrhundert

Erläutert von **Fritz Erckmann-Alzey**

Die jüdische Fastnacht, die auf das Hamansfest oder Purim fällt, wurde im 18. Jahrhundert Ende Februar gefeiert zum Andenken an die glückliche Erlösung der Juden in Persien zur Zeit des Königs Ahasver, dessen Hofdiener Haman das jüdische Volk ausrotten wollte.[1]) In den Synagogen wurde aus dem Buch Esther die Erlösung vorgelesen, und so oft der Name Haman ertönte, machten die versammelten Juden fürchterlichen Lärm, stampften mit den Füßen und schlugen mit Steinen oder hölzernen Klöppeln und Hämmern auf Stühle und Bänke.

Johann Jakob Schudt[2]) berichtet, daß am 28. Februar 1714 in Altona der Schulklöpper bekanntmachte: „Daß die Jugend nicht mehr als zweymal sollte klopffen | sie kehrten sich aber nichts daran | und klopfften viermahl | und zwar jedesmal fast eine halbe viertheil Stunde | mit solchem Lermen | daß es kaum zu beschreiben | anzeigende | so wollten sie dem Haman den Kopf zuklopffen".

Schudt selbst ist der Meinung, daß die Juden mit diesem Klopfen andeuten wollten, wie sie bei der Ankunft ihres Messias den Christen die Köpfe zerschmettern wollten.

Beim Nachhausekommen wurde festlich gegessen und getrunken, die Jugend verkleidete sich und trieb allerlei Mutwillen. Es geschah das alles im Anschluß an den Talmud,[3]) wo erzählt wird, daß Rabba und R. Sira sich dermaßen betranken, daß Rabba seinen Freund schächtete und ihn am nächsten Tage mit Gebet wieder zum Leben gebracht habe.

Auch theatralische Aufführungen fanden am Purim und Hamansfest statt. Einige Jahre vor dem großen Brand (1711) wurden z. B. im „Hauß zur weissen oder silbernen Kand" in der Judengasse zu Frankfurt a. M. ein Theater aufgeschlagen und abwechselnd die zwei „Komödien" David und Goliath und Die Verkaufung Josephs dargestellt, die solchen Erfolg hatten, daß das letztere Stück in hebräisch-deutscher Schrift bei Johann Wust in Frankfurt a. M. gedruckt wurde. Da infolge des Brandes viele Exemplare verbrannten, erschien im Jahre 1713 bei Johann Kelner in Frankfurt a. M. eine 2. Auflage. Die zweite Ausgabe ist etwas größer im Format als ihre Vorgängerin, Papier und Druck sind besser und der Text richtiger.

Der Zulauf zu den Aufführungen war so groß, daß zur Aufrechterhaltung der Ordnung zwei Soldaten an die Eingangstüre gestellt wurden, und als sich auch Christen hinzudrängten, wurden die Aufführungen bei 20 Taler Strafe verboten.[1])

Einige der Frankfurter Schauspieler brachten das Stück auch in Metz zur Aufführung, doch hören wir von keinen Wiederholungen. Die frommen Juden, die in der Vermehrung von Todesfällen nach den Darstellungen eine Strafe Gottes sahen, weil ein Pickelhäring in bunter Kleidung seine Narrenpossen in das Stück mit einflocht, hielten sich fern, und nach dem Brande, der ebenfalls als eine Strafe Gottes angesehen wurde, beschloß die jüdische Gemeinde zu Frankfurt a. M., daß 14 Jahre lang alle Spiele unterbleiben sollten.

„Die Jüdische Comoedie von der Verkauffung Josephs" in der Schudtschen Übertragung ist wie folgt:

Der Titul ist:
Mechirus Joseph.
Die Verkauffung Joseph.

NB. (Ist der Prologus der hervortritt | und den Inhalt und Nutzen der bevorstehenden Comoedie den Zuschauern vorträgt.)

Ihr Herren Liebhaber dieser Historie ist zwar zu be- [sorgen: |
Als sie möchten gedenken von wegen Geld:
Ist dieses worden in die Druck gestellt:
Sondern sie werden mich verexcusiren: [judiciren:
Ist geschehen | ein jeder grosse Andacht soll daraus
Erstlich ist zu sehen was vor ein Dienst als die Eltern
Soll man gehorsam nachleben. [thun angeben:
Denn Joseph hat wohl gewußt |
als seine Brüder ihm mit gantzem Hertzen hassen.
Und hat sich doch auf die Reiß thun machen.
Auch ist daraus zu spühren, [aestimieren.
Als keiner kein Kind soll höcher als sein andere Kinder
Denn von wegen zwey Loth klarer Seyden, [leyden.
Haben unsre Eltern müssen in Egypten grossen Schmertzen
Zwar es ist bekannt,
Als sie dadurch haben groß Reichthum erlangt.

---

[1]) Das Buch Esther, Kapitel 3.
[2]) Jüdische Merkwürdigkeiten usw. Frankfurt u. Leipzig 1714.
[3]) Maaseh-Buch, Kap. 136.

[1]) Schudt, Jüd. Merkwürdigkeiten 6. Buch, 35. Kap. § 19.

Ist doch kein Mensch auf dieser Welt,
Der so viel Qual und Prast wolt ausstehen von wegen Geld.
Auch ist daraus zu vernehmen | [Hand
als man kein Vertrauung soll stellen in ein Menschen
Welcher nur ist als ein Schatten an der Wand.
Zwar Joseph hat gehat allezeit Gott in Hertzen.
Ehe er sein Gebott hat wollen übertetten |
hat er sich in Gefängnis lassen anein werffen |
und hat wollen leiden grossen Schmertzen:
Aber dieweil er hat gefehlt und gesagt |
Der Mundschenck soll an ihn gedencken:
Wenn er werd wieder den König einschencken.
Hat ihm Gott der Allmächtig gestrafft dervor.
Als er hat müssen länger sitzen im Gefängnüß zwey Jahr:
Drum auch ihr werd dieses wohl observiren
Und euch den rechten Weg thun führen.
Dadurch werd werden euch wider bekannt
Das gelobte Land.
Das heilig Hauß soll werden wieder gebaut als zuvor.
Amen soll es werden in unsern Tagen wohr.
Kommt Jakob zu Joseph, und Joseph sagt:
Werdigster Vatter | ich werde gezwungen ihm was anzuzeigen:
Die Übelthaten von meine Brüder die Kinder Lea kan ich nit verschweigen:
Aber der Herr Vatter muß mirs nit übel aufnehmen:
Als ich | behüt Gott | meine Brüder wolt beschämen.
Und ihnen Lügen nachsagen:
Indem ich auf keinen kein Haß thun tragen.
Nur allein den Vatter benachrichten.
Wie es mich thut düchten.
Erstlich kann ich sie nit verdefendiren.
Weil sie Fleisch essen von Vieh | welche noch den Lebensgeist bei sich führen.
Zweytens kan ich nit vor Gut erkennen:
Als sie etliche von unsere Brüder Knecht solten nennen.
Indem sie sagen | ihr kommt von unsere Mutter ihre Dienstmaden.
Drum müst ihr diesen Titel leiden.
Das Dritt ist noch viel schlimmer.
Sie machen große connoisance mit Frauenzimmer".

— — — —

Jakob glaubt diesen Einflüsterungen Josephs und gibt ihm zur Belohnung ein seidenes Hemd, das er über den andern Kleidern tragen soll. Die übrigen Söhne fühlen, daß der Vater Joseph bevorzugt und sinnen auf Rache.

Nun erscheint ein Engel dem schlafenden Joseph und singt folgendes Lied:

„Joseph observir.
Was, das steht vor dir.
Und machs nit wie do ist euer Manier.
Denn ihr sagt | es ist kein Traum ohne Falschheit:
Drum solst du auf Seit setzen den Narrheit
Denn du hast auszulesen den rechten Bescheid.

Denn die Elff Garben. Welches sich hier zeigen
Und sich gegen deiner neigen
Die wirst du insgesamt übersteigen.
Das ist anzusehn weil deine aufrichtig bleiben stehen
Und die andern mit geneigtem Haupt zu deine genehen.

Da werst du werden ein grosser Held.
Wie auch vorgemeldt.
Denn deine ist worden in der mitt gestellt
Wie die Justiz von hohe Potentate.
So werden sie umringt von ihre Soldate".

Der Engel verschwindet und Joseph erzählt nach dem Erwachen den Brüdern den Traum. Jehuda wirft ihm Hochmut vor und warnt ihn.

„Nun hast du die Maß recht voll gemacht.
Drum nehm dich ferner vor uns in acht,
Daß du nit fälst in unsre Händ.
Sonst werd dein Traum bald haben ein End."

Der Vater, dem Joseph ebenfalls den Traum erzählt, ist sehr erfreut. Er verspricht zu Gott zu beten, daß der Brüder Drohungen nicht in Erfüllung gehen.

Zum zweitenmal erschien der Engel Joseph im Traum und sang folgendes Lied:

„Die himmlische Strahlen
Zeigen abermahlen
Dein Glück und Segen
Gar in kurtzen Tägen.
Sonn und Mondschein
Stehn mit allein
Vor dir geneigt und gebuckt
Und von ihrer Stell verruckt.

Sondern Elff Sterne werden auch dabey gespührt,
Wodurch dieses werd attestirt.
Als du werst herrschen und herren
So wohl über Sonn und Mond | als über elff Sterren".

Joseph erzählt auch diesen Traum dem Vater und den Brüdern. Der Vater legt den Traum als ein Ding der Unmöglichkeit aus, da die Mutter, die unter dem Mond gemeint war, bereits gestorben ist, und verweist ihm seinen Hochmut. Ascher aber findet aus des Vaters Rede heraus, daß er Joseph wohlgesinnt ist und ihm Glück und Segen wünscht.

„Aber in geheim wünscht er ihm Glück und Segen.
Und er erwart den Traum mit Schmertzen,
Denn er liebt ihn von Hertzen.
Und ist ihm lieb solche Red zu hören,
Drum müssen wirs suchen zu verstöhren."

Während sie in Sichem die Schafe weiden, erhält Joseph von seinem Vater Auftrag, die Brüder aufzusuchen, um sich zu überzeugen, daß sie ihm nicht feindlich gesinnt sind. In Sichem teilt ihm ein Engel mit, daß sich die Brüder nach Dothan begeben hätten, und rät ihm zur Umkehr. Er setzt aber seine Reise fort und singt folgendes Schäferlied:

„Hatts denn nit ein Schäfer gut?
Erligt auf die Weyden und ruht.
Sein Schaaf und sein Widder
Last er weyden auff und nieder.
Wenn sie haben ausgeweyd |
So fährt er nach Hauß in lauter Freud.

Er kan sich schon reichlich ernehren
Wenn er alle Jahr sein Schaaf thut schehren.
Schehrt er sie nit kahl,
Hatt er's im Jahr zweymal.
Man find wenig dieser Handelschaft ihrs gleichen
Die ihr Herren machen so reichen.

Zum Überfluß hat einer ein Glück,
Fangt an zu faßlen ein jeder Stück.

Dermit ein gantze kleine Heerd
Ohnüberwindlich groß werd.
Muß das nit ein gut Handwerk seyn?
Er bereichert einem HErrn insgemein.

Die Brüder sehen Joseph von weitem kommen, und Simeon macht den Vorschlag, ihn zu töten. Levi will nichts davon wissen, und auf seinen Rat wird der jüngere Bruder trotz seiner Bitten in eine Grube geworfen, wo er Klagelieder anstimmt, deren erste Strophe also lautet:

„Allmächtiger Gott |
ich bitt Dich aus grosser Noth
Beschërm mich von den schweren Todt.
Denn dieser Todt ist bey mir vor schwer erkennt
Als umzukommen durch menschlich Händ."

Eine Abteilung Midianiter, die auf der Suche nach Wasser sind, treffen an der Grube ein, hören von der Brüder Streit und kaufen Joseph für 20 Silberlinge. Doch treten sie ihn an einige Ismaeliten um denselben Preis ab, die ihn mit nach Ägypten nehmen.

Unterdessen wird Ruben von Reue gequält, er begibt sich heimlich zur Grube, um Joseph zu erretten, findet sie aber leer.

Der Weg nach Ägypten führt die Ismaeliten an dem Grabe Rahels, der Gattin Jakobs, vorbei. Joseph wirft sich darauf und fleht seine Mutter um Hilfe an. Eine Stimme aus dem Grabe spricht ihm Trost zu. Auf seine flehentlichen Bitten, ihn zu seinem Vater zu lassen, der sie reichlich belohnen würde, antworten die Ismaeliten mit Roheiten. Wie aber ein böses Wetter ausbricht, das sie als Strafe Gottes betrachten, ändert sich die Stimmung. Sie bitten Joseph um Verzeihung und versprechen, ihn in Gnaden aufzunehmen, wenn er Gott bitten will, das Unwetter einzustellen. Nach dem Gebet lassen die Blitze nach. Da die Gesellschaft nicht weit von Ägypten entfernt und die Aussicht vorhanden ist, den Gefangenen dort gut zu verkaufen, so schlagen sie ihr Versprechen in den Wind und setzen die Reise fort. —

Auf dem Heimwege werden Josephs Brüder von Reue und Zweifeln heimgesucht, wie sie dem Vater gegenübertreten sollten. Um sich rein zu waschen, beschließen sie, das Hemd, das sie Joseph abgenommen hatten, zu zerreißen und in Ziegenblut zu tauchen, um den Anschein zu erwecken, als ob er von einem wilden Tier zerrissen worden sei. Mit diesem Märchen treten sie vor den alten Vater. Jakob ist untröstlich und macht sich Vorwürfe, da er glaubt, an dem Tode seines Lieblingssohnes schuld zu sein.

Juda stimmt folgendes Klagelied an:

„Großmüthiger Gott über Himmel und Erd der Regent
Schick uns nur Trost und Hülff behend.
Welcher Trost in diese Mittel thut bestehn,
Unsern Bruder Joseph lebendig wiederum zu sehen.
Denn an diesem hat unser Vatter ein Zeichen,
Wenn einer von seine Kinder bey seinem Leben solt von der Welt entweichen.
So hat er bey dir verlohren all dein Gunst und Gnad,
Welches uns wär von Hertzen lahd.
Drum solst Du ihm deine Gnad auf neuen andeuten,
Und sein liebsten Sohn Joseph glücklich zu ihm begleiten.
Und sich doch an mein Vatters Threren,
Welche ich ohnmöglich kan abhalten und erwehren".

Auch die Brüder Ruben und Benjamin beten zu Gott um die Rückkehr Josephs.

Jakob erteilt ihnen den Auftrag, Josephs „Büchs und Schwerdt" zu nehmen und auf die Jagd zu gehen, in der Hoffnung, das Tier zu erlegen, das seinen Sohn zerrissen hat. Als sie mit einem lebenden Wolf zurückkehrten, redete Jakob das Tier also an:

„Bestia sag mir bald,
Den ich hab dich anjetzo in meiner Gewalt.
Aus was Ursach du dich solchen Frevel hast unterstanden
Und hast mir mein liebsten Sohn so miserabel gemacht
Und hast ihm verzuckt und zurissen, [zu schanden.
Das hab ich gespührt an seinem Hembd, denn es ist voll Blut und ganz zerschlissen.
Warum hast du solches gethan meinem Kind umsonst:
Und hat bey dir nit können erlangen eine Gnad oder Gunst.

Wie hast du mein Sohn erschlagen
Und hast kein Furcht getragen,
Vor dem Vatter über Himmel und Erd
Oder vor meinem scharffen Schwerdt.
Darum will ich jetzunder an dir suchen Rachen
Und dirs dergleichen machen.
Denn die Himmel haben mir dich deßwegen zugesend:
Als ich soll machen dein End".

Der Wolf beteuert seine Unschuld und versichert, daß er aus freien Stücken mit den Söhnen Jakobs gegangen sei, weil er sich nichts habe zuschulden kommen lassen:

„Denn ich weiß ich hab nicks verschuldt.
Auch aus großer Ungedult.
Ich bin in seiner Hand.
Er kan mit mir verfahren nach seinem Wolgefallen und
Aber ich sage ihm auf mein Gewissen, [Verstand.
Als in mein Mund ist nit kommen ein Bissen.
Es mag seyn von ein Menschen wer er will.
Hiermit schließ ich meine Wort und schweige still".

Hier wird die dramatische Handlung durch Pickelhärings Auftreten unterbrochen, der dem Publikum von den Betrügereien seines Herrn Potiphar erzählt, der einen Diener sucht.

Die Midianiter bieten Joseph zum Kauf an, und nachdem Potiphar überzeugt ist, daß er nicht gestohlen wurde, gibt er vier Pistolen und nimmt ihn in den Dienst. Schon nach kurzer Zeit hat Joseph die Aufsicht über das ganze Haus. Seine Schönheit lenkt die Aufmerksamkeit der Damen auf sich, und Selicha, die Gattin Potiphars, möchte ihn sich gern willig machen. Joseph bietet aber allen Versuchungen Trotz. Pickelhäring, dem sie ihre Liebesnot klagt, rät ihr, den schönen Diener mit Gewalt an sich zu ketten.

Während Potiphar einem Feste beiwohnt, das der König infolge des gestiegenen Nils veranstaltet, führt Selicha nochmals ihre ganzen Verführungskünste ins Feld. Joseph bleibt standhaft. Während er sich aber von ihr losreißt, bleibt sein Obergewand in ihren Händen. Das benutzt sie, um dem heimkehrenden Gemahl mitzuteilen, Joseph habe sich an ihr vergreifen wollen. Der verschmitzte Pickelhäring ist ihr bei diesem Racheakt behilflich. Potiphar findet bei seiner Rückkehr seine Gemahlin in großer Erregung und läßt, nachdem er sie wie auch Pickelhäring angehört hat, Joseph trotz seiner Proteste in den Kerker werfen.

Die nächste Szene versetzt uns an den Hof Pharaos. Der König befiehlt den Weisen und Wahrsagern, innerhalb acht Tagen einen Traum auszulegen, widrigenfalls sie getötet werden sollten. Auf den Vorschlag des Mundschenks, der im Gefängnis die Bekanntschaft Josephs gemacht hatte, wird dieser herbeigeholt, um den Traum zu deuten. Pharao erzählt alsdann den bekannten Traum von den sieben fetten und den sieben mageren Kühen und den sieben Kornähren.

Ehe er antworten kann, läßt Pickelhäring folgende Schnurren los:

„Ihr Majestät | ich hab in acht genommen,
Den Traum welcher ihr ist im Schlaff vorgekommen
Voraus ich kan erklären.
Als er auf diese Manier ausgelegt kan wären.
Sieben Küh seinen kein sieben Ochsen | auch kein sieben
Das habt ihr ausdrücklich gehört. [Pferd.
Und als sie seinen gewesen fett und feist,
Dasselbig auf ein ander Bedeutung weist.
Nemlich fett Fleisch ist gut in die Küch.
Essen sie es mit | so ist es gut vor mich.
Und als magere ohngeschlacht seyn nachgesprungen,
Welche bemeldte fette haben eingeschlungen,
Ist die Auslegung auch auf dieser Manier
Wie sie haben gehört von mir.
Nemlich Ihr Majestät thu sich vor fett und feist nennen
Und mich thu ich gegen sie vor mager erkennen.
Und sie werde die gute fette Braten nit wollen essen
So werd man sie mir überreichen zu essen.
Und mit dem Korn kommt auch auf diese Art
So wahr als ich hab einen rothen Bart“.

Joseph vergleicht die sieben fetten Kühe mit sieben fruchtbaren Jahren, und die sieben mageren Kühe mit sieben Unglücksjahren. Damit diese die sieben fruchtbaren Jahre nicht verschlingen können, rät er dem Pharao zu veranlassen, kein Getreide ins Ausland zu verkaufen, sondern die Kornkammern zu füllen, und als ein Zeichen, daß seine Deutung wahr sei, teilt er ihm folgendes mit:

„Deine Gemahlin wird heint bringen ein Printz zur Welt
Wodurch ihr Hoff in Freuden werd gestellt.
Aber diese Freud werd nit lang beständig bleiben
Sondern die Traurigkeit werd sie bald vertreiben.
Denn so bald als dieser Printz werd auf die Welt kommen
So werd dein Erb-Printz mit dem Todt werden hinweg
Nun nemt diese Worte in obacht [genommen.
Denn sie werden noch heint diesen Tag vollbracht“.

Da alles in Erfüllung ging, wie Joseph vorausgesagt hatte, ward er zum Obersten über das ganze Land und den königlichen Hof gemacht, und die Bedienten singen folgendes Lied:

„Der König soll ewig leben
Wie auch sein neuer erwehlt Vice und Marschall daneben.
Er lebe, der König, Joseph in Freuden
Dieses Königliches Kleid belieb er anzukleiden
Denn Ihr Majestät haben bereit.
Er lebe, der König, Joseph in Ewigkeit“.

Joseph läßt nun zunächst die Kornkammern mit Getreide füllen, und als die sieben magern Jahre anbrachen, wird den Armen davon abgegeben. Da in Kanaan ebenfalls die Ernte schlecht ausgefallen war, machten sich Jakobs Söhne auf, in Ägypten Korn zu holen. Joseph hört von diesem Vorhaben und gibt Befehl, seine Brüder bei der Ankunft sofort gefangen zu nehmen. Aus Vorsicht betreten sie die Stadt nicht zusammen, sondern jeder benutzt ein anderes Tor. Sie werden aber trotzdem gefangen und vor Joseph geführt, der sie also anredet:

„Hört ihr losen Vögel | wo kommt ihr her:
Oder was ist euer Begehr?
Zeigt mirs bald und bedenckt euch nit lang
Oder ich werd mit euch verfahren gar ein üblen Gang.
Denn ich will wissen | warum ihr seyd durch zehen Toren
Und habt die ganze Stadt ausspeculirt. [hier einmarchirt

Die Brüder wissen nicht, daß sie vor Joseph stehen, und Ruben antwortet, daß sie solches auf Befehl ihres Vaters getan hätten, um keine Gefahr zu laufen. Da sie aber Joseph ausforscht, was sie 3 Stunden lang auf dem Markt getan hätten, erklärt Isaschar, daß sie einen Bruder gesucht hätten, der von Heiden geraubt worden sei.

Joseph fährt sie hart an, hält sie für Spione und erklärt, daß einer von ihnen als Geißel dableiben, die übrigen aber nach Kanaan reisen und ihren jüngsten Bruder, der bei dem Vater geblieben war, holen müßten. Zugleich befiehlt er seinen Dienern, ihnen so viel Korn mitzugeben, als die Maultiere und Esel zu tragen vermöchten.

Die Brüder verlassen Ägypten. Unterwegs entdeckt Levi zu seinem Schrecken, daß das Gold, das er dem Schatzmeister für das Korn bezahlt hatte, sich in einem der Säcke befand, und befürchtet, der König würde sie als Diebe gefangen nehmen lassen. Er sieht darin eine Strafe des Himmels für die Verkaufung Josephs.

Zu Hause angekommen, erzählen sie dem Vater, was ihnen auf der Reise zugestoßen war. Er will zuerst seinen Benjamin nicht nach Ägypten ziehen lassen, willigt aber schließlich drein und entläßt seine Söhne mit Geschenken für den ägyptischen Statthalter und Geld, um wiederum Korn zu kaufen. Joseph läßt sie gastlich bewirten und verabredet mit Benjamin, der ihn erkannt hat, die Brüder auf die Probe zu stellen. Heimlich läßt er seinen Becher, in dem er alles, was sich ereignete, sehen kann, in den Kornsack Benjamins verstecken und die Brüder auf der Heimreise gefangen nehmen. Der Becher wird gefunden, und Benjamin soll als Geißel zurückbleiben, bis der verkaufte Joseph zur Stelle ist. Juda, der seinem Vater Jakob versprochen hatte, Benjamin gesund zurückzubringen, bietet sich selbst als Geißel an. Da Joseph nichts davon wissen will, droht er, mit Gewalt Benjamin wegzuführen. Wie er endlich sieht, daß Drohungen nichts helfen, verlegt er sich aufs Bitten:

„Allergnädigster König | hier thu ich das Wort vor
meine Brüder insgesamt.
Ich bitt | sie wollen mit machen als ich auf ewig
soll seyn verdamt.
Denn ich wär der Ursacher der mein alten Vatter
brengt ins Grab.
Weil ich ihm Benjamin eweck geführet hab.
Und er hat kein Kind mehr
Das von selbiger Mutter kommt her.
Denn sein Mutter hat nit mehr geboren
Als ihn und seinen Bruder | der von Hauß ist
worden verloren.
Wie kan mir nun möglich seyn nach Hauß
anzulangen
Wenn ich Benjamin laß gefangen.

Drum bitt ihr solt Barmhertzigkeit mittheilen unser Vatters wegen,
So wird ihr in eurem Königreich haben Glück und Segen".

Jetzt gibt sich Joseph zu erkennen. Es herrscht große Freude, und mit Geschenken beladen, begeben sich die Brüder in die Heimat, um auf Josephs Wunsch den Vater nach Ägypten zu holen. Damit diesem die Nachricht von der Wiederauffindung Josephs nicht zu plötzlich komme, wird beschlossen, daß Serach, die Tochter Aschers, dem alten Mann auf dem „Clavcordgen" spielen und ein Lied singen sollte,

„worin unserm Vatter soll werden vorgebracht.
Als sein Sohn Joseph noch wär bey guter Leibs-Disposition
Und wär ein großer Regent | und hätt bestiegen ein hohen Thron.

Jakob, sehr erfreut über die gute Nachricht, reist nach Ägypten, wird von seinem Sohn Joseph inmitten des Adels empfangen und mit dem Lande Gosen belehnt.

Folgende Rede Jakobs beschließt die „Komödie":

„Der Gott, der die gantze Welt hat unter seiner Hand
Soll immer und ewig seyn ihr Beystand.
Und soll sie beschützen und beschirmen vor allem Unglück
Und sie lassen beglücken in alle Stück.
Er lebe | der König Pharaoh | in Ewigkeit.
In eitel Lust und Freud.
Er lebe der König Pharaoh zu lange Jahr.
Das wünschen wir ihm alle fürwahr.
Er lebe | der König Pharao!
Er lebe | der König Pharao!"



Wagner-Literatur

Von Dr. Kurt Singer (Berlin)

Das Freiwerden der Werke Richard Wagners und der Rausch des Publikums an den Provinzdarbietungen des „Parsifal"-Mysteriums haben überflüssigerweise wieder eine reiche Literatur hochgetrieben. Ein Grund dafür, der tiefere künstlerische Bedeutung hätte, ist kaum zu ersehen. Es wäre besser, die große Masse hundertmal anzuregen, sich in den Text, den Stoff des „Parsifal" einzuarbeiten, als ihr mit wissenschaftlichen oder populären Surrogaten die Denkarbeit so leicht zu machen. Immerhin ließe sich ein Dank finden, wenn in irgendeinem dieser neuen Bücher ein neuer Gedanke stände, wenn von anderer Warte aus der Blick über dieses Wunderwerk schweifen könnte, wenn uns unter der Leitung eines solchen Führers die ungeheure Schöpferkraft, die in dieser Musik wirkt, anschaulich würde. Das ist gewiß zuviel verlangt. Es enthält aber unser Urteil über all solche Literaturen. Ein einziger Takt der Musik richtig erfühlt, ein weiser Vers der Dichtung sicher nachempfunden, und wir sind dem Geist des Weihfestspiels näher, als die Ausleger es in Bänden erreichen könnten.

Welche Kuriosa unter dem Einfluß solcher Sensationen zustande kommen, lehrt z. B. das Werkchen des Paters Hemmes über den Parsifal. Dieser fromme Mann erzählt von der Dichtung das, was wir schon wußten, und kommt bei der Frage über die Religion im „Parsifal" zu dem verwegenen Schluß, daß der wahre Geist des Christentums Wagner fremd geblieben sei, daß das natürliche Mitleid nicht ausreiche zur Erlösung des sündigen Menschen, sondern die übernatürliche Gnade Jesu Christi, „die den Menschen der wahren Gralsgemeinschaft einverleibt und nach dem Tode mit ewiger Glorie umgibt". Der letzte Ruf also ist: Glaubet ihm nicht! Das heißt eine Dichtung, ein Werk unter der Flagge der Begeisterung und des Wissens richten, heißt die Dogmatik über das Gefühl triumphieren lassen. Der Pater müßte einmal nachlesen, was ein so berufener Mann wie der Pfarrer Soden, ein bedeutender Kenner des Christentums und seiner Lehren, für warme, erhebende Worte zum Ruhme des „Parsifal" fand!

Ein anderes Kuriosum bringt eine Studie Ernst Heinemanns zutage, der sich einst durch ein Pamphlet gegen Wagner bereits bekannt gemacht hat. In seiner hypertrophischen Art glaubt er mit sehr bescheidenen Anregungen, die, auf richtiges Maß gebracht, nicht unfruchtbar wären, Lessings Laokoon weiterführen zu können. Er jagt mit Ruten hinter Wagner her und fühlt nicht, wie er sich selber schlägt. Sein letzter Gedanke also ist der, daß „Parsifal" und die übrigen Spätwerke Wagners Schauspiele sind, die gesprochen werden müssen und in denen der Musik nur eine bescheidene Stelle zukommt. Ganz naiv fragt er dann an, welcher Theaterdirektor wohl als erster seiner Anregung folgen wird. Das ist also der Erfolg einer durch Jahrzehnte gepflegten Wagner-Kultur, daß man entweder den Musiker Wagner mit dem Dichter oder den Dichter Wagner mit dem Musiker totzuschlagen versucht (wie Emil Ludwig und Genossen). Fühlen diese Blinden nicht, daß sich Wagner immer wieder lebendiger erhebt, daß jeder Akkord seiner Reifewerke ihre Hypothesen zuschanden macht? In solchem Kampf gibt es immer eine Leiche. Einmal ist's der gute Geschmack, einmal der Wille, einmal der Instinkt, der Charakter oder die Musikalität des schreibenden Kritikers. Niemals aber noch blieb Wagner, der Künstler, auf der Walstatt.

Was am meisten Anregung zu neuen Wertungen und Überlegungen bezüglich des Parsifaltextes geben kann, ist der neue Klavierauszug, in den Mottl von den Bayreuther Proben her die persönlichen Bemerkungen des Meisters eingeflochten hat. Wer hier vergleichen will und weiterdenkt, wird besonders manchen Lichtblick für die kompliziertesten aller Wagnerschen Operngestalten, Kundry, gewinnen; und von dieser aus erhalten auch alle anderen Hauptgestalten, vor allem Parsifal und Amfortas ihre Seitenlichter. Auch das Szenische erhält hier ein besonderes Relief. Gerade die Szenerie im „Parsifal" ist ja noch ein Rätsel, das der einheitlichen oder der vorbildlichen Lösung harrt. Wagner hat da mit den Verwandlungsdekorationen, mit der Versenkung des Klingsorturms, den Blumenbeeten, der Frühlingslandschaft, dem Innern des Gralstempels dem Maler und dem Regisseur Aufgaben gestellt, die nur die Kunstfertigkeit unserer besten Theaterleute einigermaßen praktisch zur Vollendung bringen kann. Was hier noch als Surrogat unfertig liegen muß, was, subjektiv gedeutet, Form und Leben auf der Bühne gewinnen kann, haben tüchtige Fachleute im Parsifalheft der Zeitschrift „Die Szene" auseinandergesetzt.

Den Text zum Bühnenweihfestspiel hat Max Koch, der Wagner-Biograph, authentisch richtig bei Amelang in einem schmucken Bändchen herausgegeben und hat dazu eine treffliche, erläuternde Einleitung geschrieben. Auch die Bemerkungen Mottls, von denen oben die Rede war, sind hier eingefügt.

Wie die Einzelwerke, so sind auch die gesammelten Schriften und Dichtungen Wagners in diesem Jahre neu und wohlfeil ediert worden. Unter diesen Ausgaben verdient die des bekannten Rostocker Literaturhistorikers Wolfgang Golther mit an erster Stelle genannt zu werden (Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin und Leipzig; zehn Bände in sechs Leinenbänden 15 M.). Golther ist einer von den wenigen deutschen Akademikern, die einen Lehrstuhl innehaben und trotzdem für Wagner mit Eifer und Können eingetreten sind. Er hat einst die Wesendonck-Briefe herausgegeben, wissenschaftliche Prachtwerke über den „Tristan" in der deutschen Literatur, über Sagen und Dichtungen des Mittelalters geschrieben und sich dank seinem großen Wissen, seiner überzeugten Treue und seiner Begeisterung für Wagner praktisch als einer der ersten und größten Wagner-Propheten bekannt gemacht. Deshalb hielt er sich auch, gemäß dem Wunsche Wagners, im „Vorwort zur Gesamtausgabe" an die chronologische Anordnung des Stoffs, die nun wohl für alle Zeiten so fixiert

bleiben wird. Golther behält die zehn Bände der alten Oktavausgabe seitenmäßig fest; außerdem sind aber für Vergleichszwecke noch die Seiten- und Reihenzahlen der großen Erstausgabe mitgebucht. Also eine echt philologische, saubere, wissenschaftliche Leistung. Was aber diese schön ausgestattete und gut gedruckte, billige Ausgabe noch besonders wertvoll macht, ist die Einleitung, die Golther dem Ganzen vorausschickt, ist die stilistisch und inhaltlich gleich glänzende Biographie Wagners und die Würdigung seiner Werke. Es war wirklich keine Kleinigkeit, neben die Werke Glasenapps, Chamberlains und Kochs noch ein solch vollwertiges, aus großem Wissen geborenes, mit ehrlicher, überlegener Feder, mit warmem Herzen und kritischem Verstand geschriebenes, mit anderen Worten ein so subjektives Wagner-Buch zu schreiben. Wir wollen und können nichts anderes über diese 300 Seiten sagen, von denen sich 90 mit dem Leben, 90 mit den Schriften, 150 mit den Dichtungen befassen. Sie stellen sich in eine Reihe mit dem Besten, was über Wagner von besten Kennern gesagt worden ist. Und die ergänzenden prägnanten Anmerkungen am Schluß des 10. Bandes, die wichtige Hinweise und Erläuterungen zu allen voraufgehenden Bänden enthalten, erhöhen nur den Reiz und den Wert dieser trefflichen Ausgabe. In diesem Gewand wird das Gesamtwerk Wagners gewiß viele, die bisher müßig nebenbeistanden, anregen, sich in die Dichtungen und Schriften zu versenken, um dann im Erfassen der Musik, im Erleben des Bühnenwerks Erbauung und Erhebung zu finden.



Bemerkungen über Theodor Weinlig

In der Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig befindet sich ein eigenhändiges Verzeichnis der (159) Werke Theodor Weinligs, geb. 1780, Kantor an der Thomasschule 1823—1842. Interessant sind die Bemerkungen, die er mehreren der ersten 25 Werke hinzugefügt hat.

1. Variationen auf eine Angloise, für das Klavier, 1792—1794;
2. Vierstimmige Fuge „Amen, Halleluja", 1792—1794. Besteht aus elf Tacten und ist schlechterdings ohne Ohrenzwang nicht mit anzuhören;
3. Duett am Klavier zu singen „Ach Märten", 1792—1794. Ist nicht fertig worden; wahrscheinlich sind die Gedanken ausgegangen;
4. Marsch, in Partitur für acht Blasinstrumente, 1792—1794;
5. Kantate am Klavier „Wenn Menschen sich an Menschen schließen", 1794—1796. Parturiunt montes;
6. Arie am Klavier „Sprezza furor del vento", 1794—1796. Unvollendet;
7. Vierstimmige Fuge „Es ist nicht gut", 1794—1796. Ist nicht fertig worden; konnte auch gar nicht anders seyn, wenn man etwas unternimmt, wo die Kräfte zur Ausführung fehlen;
8. Arie am Klavier (eigentlich brouillon zu einer vorgehabten Partitur), unvollendet;
8. Drei Variationen für die Violine auf „Gestern Abend kam Vetter Michel", 1794—1796;
10. Vierstimmiger Psalm ohne Begleitung „Jauchzet dem Herrn", aus Esdur. Der Soprano rip. ist sehr strapaziert und muß sich bis in das C versteigen;
11. Vierstimmiger Psalm ohne Begleitung „Herr, mein Herz". Aus Esdur. Es geht dem Soprane nicht besser als in dem vorhergehenden. In beyden Psalmen fehlt der Zusammenhang ganz, und man sieht, daß die Ideen zusammengestoppelt sind;
12. Vierstimmige Arie ohne Begleitung „Allmächtiger der seinen Thron".

Vorstehende drey geistlichen Gesänge sind zu Leipzig im Sommer 1800 gefertigt. (Sein Onkel und Lehrer Ehregott Weinlig war damals Organist an der Neukirche zu Leipzig.)

20. Zwei Märsche für Jahrmarktsinstrumente mit Begleitung des Fortepiano, May 1802;
21. figurierter Choral „Spiritus sancti gratia", auf vier Solovier Ripienstimmen, aus C moll, July und August 1802. Ein schreckliches Opus, so wie man es nur in den Hundstagen erwarten kann;
23. Orchestersinfonie, die nächtliche Feuersbrunst, aus B dur, Sommer 1802. Ein verzweifeltes Stück, vorzüglich für die Violinen;
25. Die Werbung. Oper in einem Akt, Frühling und Sommer 1803. Das erste Werk, was mit Kenntnis des Generalbaßes angefangen und ausgeführt ward.

Weinlig, späterhin Schüler des berühmten Abbate Mattei in Bologna, genoß als Theorielehrer großes Ansehen. Sein Schüler Richard Wagner war ihm sehr dankbar; der Witwe Weinligs widmete er „Das Liebesmahl der Apostel". Weinligs „Anleitung zur Fuge für den Selbstunterricht" ist als Lehrbuch heutzutage nicht verwendbar. Wieviel aber Wagner seinem Lehrer zu verdanken hat, geht daraus hervor, daß mancherlei aus dem genannten Lehrbuche in Wagners Schriften und Kompositionen wiederzufinden ist.

Weinligs Handschrift ist wundervoll. König Albert von Sachsen, der ein großer Freund des Thomanerchores war, besuchte einmal die Notenbibliothek der Thomasschule. Es wurden ihm u. a. Manuskripte von Weinlig gezeigt und dabei bemerkt, daß so gut wie nichts von den Kompositionen im Druck erschienen ist. Im Hinblick auf die herrliche Handschrift erwiderte der König: „Ist auch gar nicht nötig, das ist ja schon gestochen".

gs.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Wie Jahrs zuvor so schloß auch dieses Mal das Philharmonische Orchester die Saison mit einem Konzertzyklus ab, der ganz dem Genius Beethovens geweiht war. Das ist objektiv des höchsten Lobes wert. Blickt man aber auf den Verlauf gerade des Berliner Konzertwinters zurück, so machte dieser Zyklus das Maß der abstumpfenden Einseitigkeit, die unsere Konzerte kennzeichnete, übervoll. In dieser Hinsicht war schon der Saisonanfang ein bedenkliches Omen: da wurde am gleichen Tage und zur gleichen Stunde gleich dreimal die Eroica gespielt, nämlich von der Kgl. Kapelle unter R. Strauß, von den Philharmonikern unter Nikisch und vom Blüthnersaalorchester unter Hausegger. Wenn dann im weiteren Verlaufe des Konzertwinters Beethovens Werke wenigstens noch allseitig zum Vorschein gekommen wären! So aber beschränkte man sich auf die unablässige Wiederholung derer, die man so ziemlich auswendig kennt und ohne weitere Probenmühen zu bewältigen vermag. Als Beispiel sei nur auf die ungezählten Aufführungen der Ouvertüren zu Egmont und Coriolan verwiesen, wohingegen sich niemand an die bedeutende, aber spröde und schwierige Op. 124 heranwagte, an diesen „Orchesterkoloß, der den Ehrenplatz zwischen der D dur-Messe und Chorsinfonie verdient" (Lenz). Charakteristisch auch, daß jetzt in der Zeit der Experimente mit den unmöglichsten Wiederbelebungs- und sonstigen Programmideen kein Pianist darauf verfiel, einmal das nach dem Violinkonzerte gearbeitete Klavierkonzert vorzutragen, ein Arrangement, auf das Beethoven Wert legte und das er Frau von Breuning widmete, deren Gatten Stephan von Breuning die Dedikation des Originales zugefallen war. Welcher Gegensatz zu dem Reklamegeschrei, das man erhob, als ein Berliner Bibliothekar und Musikdilettant das Streichquartettarrangement der kleinen Klaviersonate in E dur „entdeckt" hatte, trotzdem selbiges seit Beethovens Tagen wohlgedruckt bei Simrock (Bonn) vorlag! Aber auch das zweite Klavierkonzert (B dur) spielte niemand, wogegen das große in Es dur bis zum Davonlaufen oft wiederkehrte. Natürlich war es auch im genannten Zyklus des Philharmonischen Orchesters enthalten, dessen sechs Konzerte in folgender Zusammensetzung erschienen: a) erste und

zweite Sinfonie, dazwischen das Violinkonzert (J. Thornberg); b) erste und zweite Leonorenouvertüre, heroische Sinfonie, die seltene Arie „Primo amore“ (Henny Linkenbach-Hildebrand); c) vierte und fünfte Sinfonie, dazwischen das Tripelkonzert (E. v. Donanyi, J. Thornberg, W. Ferner); d) Coriolan, Esdur-Konzert (C. Ansorge) und Pastoralsinfonie; e) Leonore III, Gdur-Konzert (Frieda Kwast-Hodapp), siebente Sinfonie; f) achte und neunte Sinfonie. Da war also die Arie „Primo amore piacer del ciel“ das einzige Sonderergebnis. Das gesangsschwierige, für Sopran und Orchester komponierte Stück gehört zu den Vokalsachen, die Beethoven 1814 nach Versen von Metastasio als Übungsarbeiten (!) für eine italienische Oper schrieb, mit deren Gedanken er sich in jener Zeit herumtrug. Bei dieser Gelegenheit sei angefragt, weshalb man jetzt nicht den vierstimmigen Chor mit Orchester „Germania, Germania! Wie stehst du jetzt im Glanze da!“ ausgräbt, da er doch besser „in die Zeit paßt“ als so viele Nichtigkeiten, die gegenwärtig eigens für sie komponiert und gedruckt werden. (Weil er eins der allerschwächsten Stücke von Beethoven ist. F. B.)

Die Hoffnung, daß der Widerspruch gegen die ausländische Literatur, in dem man jetzt einen besonderen Patriotismus zu markieren beliebt, unseren deutschen oder deutschverwandten Tondichtern zugute kommen und auch ältere von ihnen, die der Wiederbelebung nicht nur bedürftig, sondern auch würdig sind, im Konzertsaale erscheinen lassen würde, hat sich in dieser Berliner Kriegssaison nicht erfüllt. Dergleichen koste Geld wegen Beschaffung des Notenmateriales und besondere Proben wegen mangelnder Kenntnis solcher Werke, wurde mir entgegengehalten. Also macht der vielgerühmte deutsche Idealismus und Patriotismus doch Halt vor dem Geldbeutel und dem Schweiße der Arbeit! Mich würde das niederdrücken, wenn ich's in meinem bittererfahrungsreichen Dasein je anders erlebt hätte. Die wenigen Ausnahmen, die aber diesen Winter immerhin vorkamen, lassen mich doch Besseres vom nächsten hoffen. Erfrischend war das häufige Erscheinen von Werken Anton Bruckners, wenn auch die Meldung der Vossischen Zeitung, daß die große Cmoll-Sinfonie (Nr. 8) dreimal aufgeführt wurde, irrig ist. Als Fiedler hier den Koloß herausbrachte, folgte er damit Stransky, dem einstigen Schüler Bruckners, und zwar in einer Zwischenpause von drei Jahren. Quantitativ nun ist unsere Saison so verlaufen, wie es in Friedenszeiten Norm sein sollte: das Übermaß war weg, die Anzahl derjenigen Konzerte, die künstlerische Bedeutung an sich hatten und nicht durch die Gelegenheit der Kriegsfürsorge hervorgerufen waren, gerade so groß, daß man reichlich versorgt wurde, ohne über eine Hochflut klagen zu müssen.

Inzwischen hatten die Philharmoniker auch ihr letztes Sonntagskonzert. Es brachte noch eine angenehme Neuheit heraus: Orchestervariationen Op. 7 von Fr. Notz, unter Leitung des Komponisten. Ein schlichtes, positiv-musikalisches, melodisch faßliches Thema ist hier mit vortrefflicher Arbeit, maß- und wirkungsvoller Instrumentation in steter Steigerung, die bis zur Grenze des Musikdramatischen geht, entwickelt und so ein ungefähr 15 Minuten dauerndes Werk entstanden, das man den Orchesterdirigenten unbedingt zur Beachtung empfehlen kann. Von den übrigen Darbietungen erfreute am meisten Dvoraks mit so vielen altklassischen Zügen durchsetzte Karnevalouvertüre und das Solospiel W. Ferners, eines Violoncellisten, dessen Mitgliedschaft dem Orchester zur Zierde gereicht. Voller, stets weicher und edler Ton, blendende, selbst in den heikelsten Schwierigkeiten unfehlbare Technik und ein kerngesunder, allen Manieriertheiten abholder Vortrag scheinen mir die Kennzeichen des Spieles dieses außerordentlichen Künstlers zu sein.

Im Oratorienfache fanden ebenfalls noch ein paar Ereignisse statt, indem die Singakademie Mendelssohns Paulus und der mit dem Lehrerinnengesangvereine vereinigte Erksche Männergesangverein Händels Judas Makkabäus gaben. Besonderes ist darüber nicht zu berichten, aber eins fiel bei der Gelegenheit wieder auf: wie weit nämlich das an sich so schöne und gediegene Mendelssohnsche Werk an Größe und Wirkung gegen seine alten Händelschen Vorbilder zurücksteht. Wenn auch Händel in gewissem Sinne Kosmopolit geworden war, sein echt germanisches Wesen, seine deutsche Kraft wurde von dem klassizistischen Nachahmer in keinem Punkte auch nur im entferntesten erreicht.

Kurz kann man sich auch über das letzte Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde fassen. Es brachte nichts, als was längst bis zum Überdrusse oft gehört wurde: eine Sinfonie und Ouvertüre von Beethoven (natürlich wieder Coriolan!), Liszts Esdur-Konzert und Straußens zur Berliner Konzertschlußtype erstarrtes Orchesterpoem „Tod und Verklärung“. Wendel aus Bremen dirigierte; Frieda Kwast-Hodapp saß am Flügel. Ihr Liszt sah besser aus als ihr Beethoven, der reichlich unbeethovensche Züge an sich trägt; aber auch er war keineswegs jenes Idealporträt, als das ihn die unkritische Bewunderung der Leistungen dieser gewiß hervorragenden Pianistin hinzustellen beliebte. Wendel fehlt der „höhere Schwung“, und wo seine Auffassung von der Landstraße abbiegt, wird sie mindestens anfechtbar. Der Gesellschaft aber muß Anerkennung dafür gezollt werden, daß sie ihre Konzertreihe nun doch durch- und zu einem immerhin rühmlichen Ende geführt hat.

Noten am Rande

Der Luftverbrauch des Sängers. Die wissenschaftliche Erforschung der Stimmtechnik beschäftigte die Österreichische Gesellschaft für experimentelle Phonetik in ihrer letzten Sitzung. Professor Dr. Réthi (Wien) berichtete über Untersuchungen an Sängern, um festzustellen, wie sich beim harten und weichen Tonansatz der Luftverbrauch gestalte. Unter den Sängern selbst herrschen darüber geteilte Meinungen. Réthi kommt auf Grund sorgfältiger Prüfungen zu dem Ergebnis, daß der harte Ansatz wegen des größeren Luftverbrauches unökonomisch ist. Überdies ist er schädlich, weil er die Stimmbänder reizt. Viele „Sängerknoten“ entstehen lediglich durch den harten Ansatz. Erst wenn an Stelle des harten Ansatzes der weiche tritt, verschwinden die Reizungserscheinungen. Als Regel und System sollte der harte Ansatz nicht gelten. Allerdings ist er beim Koloraturgesang unentbehrlich. Auch benötigt man ihn gelegentlich, namentlich beim deutschen Text im Gegensatz insbesondere zum italienischen. Um einen gewissen Effekt zu erzielen, muß man davon auch aus künstlerischen Gründen Gebrauch machen.

Über Dudelsack und Artillerie schreibt die Vossische Zeitung: Die Zusammenstellung „Dudelsack und Artillerie“ erscheint sonderbar, aber sie ist berechtigt. Wie man weiß, hat die Militärmusik vieler Völker ihre nationalen Eigentümlichkeiten. Die Preußen (wie auch die Heerscharen von Guatemala) haben die bekannte „Knüppelmusik“, die Franzosen ihre helltönenden Clairons, die Schottische Garde hat den Dudelsack. Wie die Völker, so haben auch die einzelnen Waffengattungen ihre besonderen Instrumente. Die Trompete kommt seit alter Zeit der Reiterei zu, sie ist ein ritterliches Instrument, und die Trompeter galten nie als „unehrliche Spielleute“, sondern als gute, ehrliche Gesellen. Trommel, Pfeife und Hoboe gebühren dem Fußvolk, die „Artolerey“ aber mußte sich mit dem Dudelsack begnügen. Warum? Der Dudelsack war das Instrument des Bauern, und da der Bauer regelmäßig den Vorspann für den gesamten Troß und die schweren „Stücke“ zu stellen hatte, so fand sich bei diesen auch immer ein Dudelsackspieler. Hinzu kam, daß die Artillerie früher eine nur halbmilitärische Waffe war. Die Stückmeister betrieben ihr Geschäft nach Handwerksart. Sie wurde denn auch in den älteren Heeren als eine Waffe zweiten Ranges angesehen. So führte sie denn auch in Preußen Dudelsackpfeifer als Musikanten, und erst Anfang des 18. Jahrhunderts bekam sie auch Tambours. Erst Friedrich der Große schaffte die Dudelsackpfeifer ab und gab der Artillerie türkische, von Mohren ausgeführte Musik. Es kann vielleicht darauf hingewiesen werden, daß kein Geringerer als Beethoven diesen

Sachverhalt gekannt und benutzt hat. Im Scherzo der dritten Sinfonie schildert er das Erscheinen der verschiedenen Waffengattungen, der Kavallerie, Infanterie und Artillerie; die Infanterie wird durch Hörner charakterisiert, die Artillerie aber durch die Oboe, deren Thema eine Dudelsackmelodie nachahmt. Aber selbst wenn Musikkenner sich dieser Anschauung über das Scherzo nicht anschließen sollten, daß der Dudelsack das Instrument der Artillerie ist, kann nicht bestritten werden.

Kreuz und Quer

Berlin. Am 1. Oktober werden zwei Stipendien (je 1500 Mk.) der Felix-Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung für Musiker verliehen, eins für Komponisten und eins für ausübende Tonkünstler. Bewerbungsberechtigt sind Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungen bis ausschließlich 30. Juni an das Kuratorium der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1.

— Die Programme der beiden Konzerte, die das Philharmonische Orchester unter F. Weingartners Leitung in Brüssel gibt, sind folgende: I. Beethovens Leonore III, An die ferne Geliebte (Walter Kirchhoff), Esdur-Konzert (Artur Schnabel), Cmoll-Sinfonie; II. Liszts Préludes, Orchesterlieder von Weingartner (Lucille v. Weingartner), Wagners Tannhäuserouvertüre und Vorspiel zu „Tristan und Isolde" mit Liebestod (Lucille v. Weingartner), zweite Sinfonie von Brahms.

— Zur Steuerung des unter den Musiklehrern und -lehrerinnen herrschenden wirtschaftlichen Notstandes hat die preußische Unterrichtsverwaltung den vollbeschäftigten Lehrern und Lehrerinnen an Schulen in solchen Orten, in denen berufsmäßig ausgebildete Privatmusiklehrer und -lehrerinnen ausreichend vorhanden sind, anempfohlen, gegenüber Angeboten von Privatmusikunterricht während der Dauer des Krieges möglichste Zurückhaltung zu üben und auf jeden Fall die Übernahme da abzulehnen, wo dadurch die Erwerbstätigkeit Arbeitsloser geschädigt werden könnte.

— Engelbert Humperdinck arbeitet an einer Oper, deren Inhalt die Romantik des deutschen Studentenlebens widerspiegelt. Robert Misch hat das Textbuch geschrieben.

Bayreuth. Die Richard-Wagner-Stipendienstiftung in Bayreuth, die bereits im letzten Jahre 13000 M. an Kriegsunterstützungen gewährt hat, vergibt in diesem Jahr 14000 M. zu demselben Zweck. Berücksichtigt werden in erster Linie Bühnenkünstler, die durch den Krieg in Not geraten sind. An den Kriegsanleihen hat sich die Stiftung mit 52000 M. beteiligt.

Darmstadt. Zum Besten der Kriegsfürsorge wurde im Hoftheater ein Wohltätigkeitskonzert veranstaltet, in welchem sechs Klavierstücke des Großherzogs Ernst Ludwig besonderes Interesse erregten. Die Komposition, von Wilhelm Backhaus meisterlich gespielt, trägt den Titel „Draußen" und zerfällt in die Abschnitte Heimweh", „Kindergeplauder", „Sehnsucht", „Frühlingsnebel", „Morgenluft" und „Hoffnung".

Hohensalza. Am Seminar des Herrn Direktor Herrfurth fand unter dessen Vorsitz und in Anwesenheit des Prüfungskommissars des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare, Herrn Königl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund), eine Musiklehrerinnenprüfung nach den Grundsätzen des Verbandes statt. Eine Schülerin bestand das Examen und erhielt das Diplom des Verbandes.

Kiel. Kapellmeister Ludwig Neubeck, der erste Dirigent der Kieler Oper und des Kieler Chorvereins, ist für die Dauer der durch den Krieg bedingten Abwesenheit des Direktors Dr. Mayer-Reinach zum stellvertretenden Studiendirektor am Kieler Konservatorium ernannt und von der Kgl. Regierung bestätigt worden.

— Im letzten Orchesterkonzert des Kieler Chorvereins brachte Kapellmeister Neubeck Siegfried Wagners „Fahnenschwur" für Männerchor und Orchester erfolgreich zur Erstaufführung.

Wien. Ein Mitgründer des Koschat-Quintetts, der Hofkapellensänger Klemens Fochler, Mitglied der Hofoper und der Domkapelle, ist in Wien im 60. Lebensjahre gestorben.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

// Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 19

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 13. Mai 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die neudeutsche Partitur

Von **Adolf Prümers**

Das erläuternde Beiwort „neudeutsch" erhielt in der Musik zuerst Klang und Glanz, als Liszt in Weimar und Wagner in Bayreuth „die neue, deutsche Richtung" schufen. Aber jenes Beiwort ist ebenso wandelbar im Begriff wie ewig neu und jung trotz seines verschleißenden Gebrauchs. So jung und ewig neu wie „heute" und „aktuell". Und neudeutsche Richtungen gab es nach Wagner und Liszt, gab es seit Strauß und wird es geben, solange es ein „heute" und ein kräftiges, fruchtbringendes Deutschtum in der Musik geben wird.

Nicht von neudeutschen Richtungen und neudeutschen Epochen sei hier die Rede, sondern von der neudeutschen Partitur schlechthin. Nicht von dieser oder jener Partitur eines Neudeutschen, sondern von der Partitur der Kriegsgegenwart! Diese aber ist zugleich „Zukunftspartitur"! Den Wagnerschen Gedanken restlos zu begreifen, ihn wirken und Früchte tragen zu lassen, ist der deutschen Musikernachwelt noch nicht auf der ganzen Linie gelungen. Bände sind über sein Werk und Wollen geschrieben worden, aber die Tat steht noch aus. Im Nachahmen zwar sind die meisten nur zu sklavisch gefolgt, aber Wagners Geist zu erfassen, blieb diesen Nachahmern doch versagt. Dieser Geist, der aus Wagners Musikdramen und Schriften spricht, legt uns immer wieder die Frage vor: „Was ist deutsch?" Und in der restlosen Beantwortung dieser Wagner-Frage enthüllt sich uns der Wagnerische Geist. Ruft man jetzt mehr als je: „Los von Wagner!" um der nachfolgenden Generation Luft und Licht zu verschaffen, so wird doch gerade das Urdeutschtum in der Musik stets und mit allem Nachdruck die geistige Verwandtschaft mit Wagner — nicht mit Wagners Musik — suchen und pflegen müssen. Wagner war das, was er selbst an Webers Bahre vom Freischützkomponisten sagen konnte: „der deutscheste Musiker, der je gelebt hat!" Und deutsch waren nicht nur seine Werke, auch seine Partituren sind „deutsch bis ins Mark". Nicht nur inhaltlich, auch rein äußerlich, und auf dieses äußere Gewand sei hier einmal besonders nachdrücklich hingewiesen. Wagners Harmoniefolgen haben ihm Tausende von Musikern abgeguckt — das äußere Gewand der neudeutschen Partitur hat sie weder begeistert noch abgeschreckt, ja nicht einmal zur Nachahmung angeregt. Und damit haben sie nur bewiesen, daß sie den Geist Wagners, das Neudeutsche, nicht erfaßt und verstanden haben.

Die neudeutsche Partitur ist nun nichts mehr und nichts weniger als eine reindeutsche Partitur — bis auf die dynamischen Abkürzungen pp, mp, mf, f, ff. Alles andere kann und muß in reindeutschem Gewande auftreten, nach Wagners Vorbild. Ahmen wir ihn doch endlich dort nach, wo es sich noch niemand so recht getraut hat. Dieses „Epigonentum" wird uns nicht zur Schande, nur zur Ehre gereichen. Jede neue Partitur, die aus dem Schoße der Kriegszeit emporwächst, muß neudeutsch im Gewande sein, muß Wagners, des Volldeutschen, Züge tragen! Man sagt dem Musiker schlechtweg wenig Initiative, wenig Energie nach; er geht mit dem Schlendrian zu Bett und steht mit der Gleichgültigkeit wieder auf. Wenn es eines Beweises bedürfte, so wäre die völlige Verkennung der rein deutschsprachlichen Musterpartitur Wagners in Musikerkreisen wohl der beste Beweis für die Lauheit und Gleichgültigkeit dort, wo es sich um neue Ziele — auf wirtschaftlichem und kunstgeschichtlichem Gebiete — und um die treue Erhaltung eines Erbes handelt!

Man wird mir entgegnen, daß diese Vorwürfe ungerecht, dieser Weckruf dem Hurrapatriotismus entsprungen sei. Dann müßte auch Wagner ein bloßer Hurrapatriot gewesen sein. Und dann kommt man mir mit „Tradition" und mit „Pietät". Mir ist alles heilig, nur das Morsche nicht. Ist es ein Verbrechen, wenn unsere heutigen Partituren äußerlich anders dreinschauen als die von Mozart und Beethoven? Ist es vielmehr nicht ein Unsinn, eine Karikatur, daß unsere Partituren den Stempel längst verrauschter Jahrhunderte tragen? Jede Zeit hat ihren Stempel; warum soll sich die neudeutsche Zeit, unser „heute", nicht des eigenen Zeitstempels bedienen dürfen? Mozart, obwohl urdeutsch in Wesen und Art, kleidete seine Partituren in die Sprache seiner, nämlich der italienischen Schule. Das war damals gang und gäbe, war Spiegel und zugleich Stempel jener Zeit. Sollen wir Deutsche aber, die wir zu den Füßen deutscher Meister gesessen haben, nicht das gleiche, das eigentlich Selbstverständliche tun? Sind wir Wagners Erben oder sind wir es nicht? Diese und weit mehr andere Gründe haben nun bisher nahezu nichts ausgerichtet. Wie lange wollen wir noch hinter unserer Zeit und ihren Erscheinungen und gebieterischen Forderungen wie Sieche und Krüppel herumhumpeln? Hat Wagner umsonst gelebt? Verstehen

wir ihn nicht? Verstehen wir Musiker nicht den eisernen Schritt unserer Zeit? Bisher mußte es so scheinen; holen wir das Versäumte doch endlich nach! Fort mit den faulen Ausreden, mit den „wichtigen Bedenken“, mit den historischen Gesetzen! Die italienischen Bezeichnungen sind im Laufe der Jahrhunderte so morsch geworden und in Vergessenheit geraten, daß wir z. B. tenero, slentando erst im Wörterbuch aufsuchen müssen. Sollen wir warten, bis die Zeit ihr Zerstörungswerk vollendet hat? Das erleben wir nicht. Nein! Geben wir unserer Zeit das, was ihr gebührt: den Zeitstempel der deutschen Sprache! Man sagt, es werde durch schwankende Bezeichnungen die Unsicherheit und die Vielfältigkeit der Temponahme zunehmen. Ist allegretto, ist non troppo ein fester Begriff? Das Metronom bleibt uns ja; aber sicher kann die deutsche Sprache mit ihrem reichen Wortschatze ein Zeitmaß weit bestimmter festlegen als alle moderato und presto einer längst überflügelten Zeit. Können wir statt Piccoloflöte nicht „kleine Flöte“, statt Timpani nicht „Pauken“, statt Viola nicht „Bratsche“, statt Bassi nicht „Kontrabaß“ schreiben? Ist pizzicato mit „gezupft“ nicht prächtig verdeutscht? Und arco der Bogen, con sordini mit Dämpfer, divisi geteilt — klingt das nicht so selbstverständlich, daß wir uns erstaunt fragen müssen, warum wir nicht längst dieses Erbe Wagners angetreten haben? Und die beiden althistorischen C für vier Viertel und — mit Halbstrich — für zwei Halbe sollten auch endlich ausgewirtschaftet haben. Was haben sie genützt? Verwirrung haben sie angerichtet. Die zahlenmäßige Angabe $^{4}/_{4}$ und $^{2}/_{2}$ läßt keine Mißdeutung zu, und wenn gar noch statt allegro darüber steht: „schnelle Viertel“ oder „mäßige Halbe“, so würde jedes Kind den Dirigenten eines Besseren belehren können, wenn er nun noch nicht den rechten Weg wüßte. Aber das Ausland? Wird es noch Noten mit den verhaßten deutschen Bezeichnungen kaufen? Da gibt es kein Aber. Warum soll die italienische Sprache das Recht haben, urdeutsche Musik zu bevormunden? Zu deutschen Noten gehören auch deutsche Bezeichnungen! Wenn wir dem historischen Prinzip zuliebe die pp, mp, mf, f und ff beibehalten, so ist ihm damit vollauf Genüge getan. Deutsche Meister! Schafft neudeutsche Partituren!



Zur Bach-Pflege

Eine Anregung

Von Alfred Lorenz, Hofkapellmeister (Koburg-Gotha)

In dem Bestreben der Gegenwart, unserer wahrhaft deutschen Musik gegenüber der in den letzten Jahren stark aufgetretenen Ausländerei das ihr gebührende Gewicht zu geben, wäre es Pflicht aller Musiker, vor allen Dingen durch eindringliche Pflege Bachs, dieses deutschesten aller Tondichter, den Sinn für Ernst, Tiefe und heitere Kraft gegenüber dem sentimentalen oder seichten Geklingel des Auslandes zu fördern. Vor allem könnten jetzt Hand in Hand mit der allgemein bemerkbaren Vertiefung des religiösen Empfindens die Kantaten des Meisters ihre Wiederauferstehung feiern.

Ich habe seit Ende Februar in Gotha mit großem Beifall aller Kreise es unternommen, in gewissen zeitlichen Abständen regelmäßig kurze Kirchenaufführungen von nur zwei Kantaten zu veranstalten, zwischen denen ein Geistlicher in kurzer, höchstens viertelstündiger Ansprache, welche einerseits Verständnis für den Geist der Musik zeigt, andererseits den Gottesdienst in Erinnerung bringt, die für den Genuß dieser Werke nötige geistliche Stimmung hervorruft.

Ich nehme hierzu keinen allzu großen Chor und besetze das Orchester — die Aufführungen müssen an der Orgel stattfinden — nur in der Stärke, wie sie Bach selbst gehabt hat, also einfache Bläser, wozu entsprechend nur ein Pult von jeder Streicherart, Cembalo und Orgel tritt. Das Orchester, aus den Solisten der Hofkapelle bestehend, wird vor dem Singchor aufgestellt. Der Musikvereinschor hat sich mit wahrer Begeisterung dem Studium dieser Werke noch neben seinen sonstigen Vereinskonzerten („Thalita kumi“ von Wolf-Ferrari in einem Parsifalkonzert und „Messias“) gewidmet. Als Solisten stellten sich unsere Opernsänger — Frl. v. Kronau, Frl. Gaehde, die Herren Bültemann, Kammersänger Stury, Teilacker und Wolff — gerne in den Dienst der guten Sache. Die Aufführungen finden zu volkstümlichen Preisen statt und bilden gewissermaßen ein Seitenstück zu den Kriegsgottesdiensten. So vereinigen sich in den Bach-Kantatenabenden die Kunstverständigen mit denen, die in der Musik bloß religiöse Erbauung suchen, und beide werden befriedigt. Ich habe zwei Abende hinter mir. Im ersten wurden aufgeführt: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ und „Weinen, klagen, sorgen, zagen“; im zweiten: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. Ein dritter wird vorbereitet: „Herr, gehe nicht ins Gericht“ und die Pfingstkantate „Erschallet ihr Lieder“.

In Koburg konnte ich diese Einrichtung noch nicht treffen, da die pekuniäre Garantie, die in Gotha der Musikverein in dankenswerter Weise leistet, nicht gegeben werden kann. Hier mußte ich mich deshalb mit der Aufführung von je einer größeren Kantate in den zwei regelmäßigen Konzerten des Ernst-Albert-Oratorienvereins begnügen („Ein feste Burg“ und „Ich hatte viel Bekümmernis“). Doch empfehle ich allen Vereinsleitern das Verfahren von Gotha, durch welches es möglich ist, die Kunst Bachs in heutiger Zeit volkstümlich werden zu lassen und aus der unendlichen Fülle der Schätze, die in den Kantaten schlummern, noch mehr zu heben, als es bisher durch die um diese Sache verdienten Männer schon geschehen ist.



Die umstürzlerische Musik

Unter diesem Titel schreibt ein Kenner im „Journal des Débats“ folgendes:

Ich bin einem sehr unzufriedenen Manne begegnet. „Dieses Mal“, sagte er zu mir, „geht es wirklich zu weit. Boykottieren wir Wagner, schön; dieser Kerl hat uns genug Böses zugefügt. Aber Werther, mein Herr, den Werther von Massenet, ein so französisches Werk! Hat man ihn nicht soeben in Lyon verboten, und noch dazu in einer Vorstellung zum Besten der Verwundeten!“ „Um so schlimmer für die Verwundeten“, sage ich zu ihm, „aber über alles das Prinzip. Was man in Wagner fürchtet, ist ja nicht Musik, Sie sagen es selbst, sondern der deutsche Gedanke. Werther war von Goethe, ehe Massenet ihn schuf.“ „Aber, mein Herr, die Musik . . .“ „Nein, der Gedanke, mein Herr! Wissen Sie, was er getan hat, der Werthergedanke? Er hat den guten gesunden Menschenverstand Frankreichs vergiftet; die liebende Modistin, die ihr Kohlenbecken anzündet und ihre Mansarde zustopft, ist ein Opfer Werthers.“

„Sie haben vielleicht recht“, seufzte der Wagner-Feind. „Es ist schade! Ich liebte den zweiten Akt so sehr. Schließlich bleiben uns aber so viele Meisterwerke, die niemand etwas schulden.“

„Nicht so sehr viel“, antwortete ich. „Rechnen Sie nicht auf Faust und nicht auf Fausts Verdammnis. Ich weiß, daß einer von unseren Komponisten nur den ungarischen Marsch darin achtet und im übrigen das Werk von Berlioz hinnehmen will, vorausgesetzt, daß man die Brabançonne an Stelle des Rakoczy-Marsches spielt. Aber das sind nur halbe Maßregeln, Kompromisse, die eines aufrichtig empfindenden Herzens un-

würdig sind. Faust ist deutsch; berauben wir uns also aller dieser Fausts."

„Rechnen Sie nicht auf Mignon? Die rührende Mignon, die Vorsehung aller Familien, die die Verlobung aller bürgerlichen Leute mitgemacht hat!" „Mein Herr, die kleinen Bürger mögen sich verloben wo sie wollen; aber Mignon ist deutsch, sie ist eine Tochter Goethes, aus seinem Wilhelm Meister entlaufen — es tut mir leid für Ambroise Thomas. Ich bedauere auch Paul Dukas. Sie werden ebenso wie ich seinen Zauberlehrling bewundern; wir werden ihn nicht mehr hören, denn er ist nach einer Ballade von Goethe geschrieben."

„Ach, dieser Goethe! . . ." „Ja, dieser Goethe ist nicht beiseite zu bringen, ein ganz schlimmer Kerl — ich habe es in der Revue des Deux-Mondes gelesen."

„Hoffen Sie auch nicht auf die Hugenotten; darin wird der Luther-Choral gesungen. Auch nicht auf den Propheten, dessen einer Akt in der Kirche von Münster mitten in Westfalen spielt. Und schließlich auch nicht auf Wilhelm Tell, dessen Textbuch zwar von Jouy gezeichnet, aber nach Schiller gearbeitet ist, ebenso wie der Wallenstein von Vincent d'Indy und wie sein Lied von der Glocke. Aus demselben Grunde müssen wir auch die Jeanne d'Arc von Mermet und die von Gounod meiden."

„Also lassen Sie uns nur noch Operetten?" „Nicht alle. Gestern hörte ich in der Revue des Palais Royal Offenbach als den Vater der Operette feiern. Das ist ein schwerer Irrtum. Offenbach ist in Deutschland geboren, und ich habe in einem Buch von Saint-Saëns gelesen, daß er die französische Aussprache gefälscht hätte, indem er ihr deutsche Rhythmen aufzwang. Also keine schöne Helena, keinen Blaubart, und vor allem keine Großherzogin, denn sie ist von Gerolstein. Aus noch viel triftigeren Gründen aber gar nicht Hoffmanns Erzählungen; Sie wissen, daß dieser Hoffmann in Königsberg geboren ist. Natürlich muß man auch auf Coppélia verzichten; Sie werden doch keinem Ballett Beifall klatschen, das von einer Novelle dieses Ostpreußen eingegeben ist. — Ich hatte schon daran gedacht, man könnte Ihnen den Totentanz versprechen. Mir kommt doch ein Zweifel: die Zettel schreiben das Gedicht Jean Labor zu; aber man kann sich nicht verhehlen, daß die Idee der Totentänze durch und durch deutsch ist. Denken Sie an Holbein! Ich weiß schon, was Sie sagen wollen: Holbein stammt aus Basel! — er ist aus Augsburg, mein Herr."

„Sie sind aber auch zu streng. Selbst der Schöpfer der Dejanira würde Ihren Eifer etwas herabstimmen." „Möglich! Aber sehen Sie, dieser Baseler, der aus Augsburg ist, sagt mir gar nichts: die falschen Neutralen, das ist das allerschlimmste!"



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Nachdem sich in unserer Hofoper durch mehrere Wochen — schlecht und recht, wie es eben ging — ein Wagner-Zyklus, d. h. eine vollständige Aufführung sämtlicher Opern und Musikdramen des Meisters vom „Rienzi" bis zum „Parsifal" abgespielt hatte, brachte R. Strauß neues Leben in die Stimmung der Sänger und Musiker als geistvollster und beredtester Anwalt in eigener Sache, indem er am 28. April seine „Elektra" dirigierte, von dem ausverkauften Hause enthusiastisch gefeiert. Es folgte bald darauf — von F. Schalk dirigiert — eine nicht minder gelungene und beifällige Aufführung des „Rosenkavalier". Die Wagner-Kenntnisse der jetzt in Wien — meist unfreiwillig — anwesenden zahllosen Fremden (die sich namentlich in die Meistersinger- und Parsifal-Aufführungen drängten) ergänzte in dankenswerter Weise Hofopernkapellmeister Julius Lehnert dadurch, daß er am 1. Mai das dritte (letzte) Abonnementkonzert des von ihm geleiteten Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde mit der Ouvertüre zur Oper „Die Feen" eröffnete, die in Wien nur einmal zuvor — am 19. Februar 1893 — in einem Nicolai-Konzert der Philharmoniker unter Hans Richter aufgeführt wurde. Wie damals erhielt das jugendfrische, temperamentvolle Jugendwerk Wagners[1]) lebhaften Beifall, den es schon als die klare, formfeste Arbeit eines erst Zwanzigjährigen, dabei in genau 5 Tagen niedergeschrieben, gewiß verdiente. Im Grunde eine flotte Theaterouvertüre und als solche im Banne Webers und Marschners stehend, erweckt die Feen-Ouvertüre dadurch ein gewisses biographisches Interesse, daß sie unverkennbar eine Menge Keime zu späteren berühmten Wagnerschen Tonschöpfungen enthält. So zu Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin und besonders zur Faust-Ouvertüre, in welche Wagner die poetisch aufsteigende Sechszehntelfigur, mit welcher sehr stimmungsvoll die langsame Einleitung der Feen-Ouvertüre beginnt und die auch im Allegro derselben weiter thematisch verwendet wird, fast notengetreu aufnahm. Dem Publikum dürfte aber noch mehr die Tannhäuser-Reminiszenz (an den führenden Gesang „Ja, jetzt erkenn ich sie wieder!" aus dem Männer-Septett des ersten Aktes) aufgefallen sein, in der Feen-Ouvertüre zur jubelnden (leider etwas ans Banale streifenden) Schlußmelodie benützt, die aber freilich auch heute noch ihre Wirkung gerade auf die Masse nicht verfehlt. Kapellmeister Lehnert, der bekanntlich in seinen Konzerten mit Vorliebe interessante Raritäten hervorsucht, brachte als solche am Schlusse des Konzertes noch Smetanas meines Wissens in Wien nie zuvor aufgeführte sinfonische Dichtung „Wallensteins Lager". Ein mit Lisztschen und Berliozschen Farben etwas bunt und grell, aber sehr charakteristisch gemaltes musikalisches Kriegsbild, dem phantasievollen Hörer, sofern er Schillers Meisterschöpfung in Erinnerung hatte, fast zum Sprechen deren Hauptgruppen vorführend. Besonders wirksam, wie sich alles zur Ruhe begibt, dann nächtliche Patrouillen herumstreifen und endlich Trommeln und Trompeten die Tagesreveille ertönen lassen. Gerade für die Jetztzeit erschien die realistisch-kecke Schilderung österreichischen Lagerlebens sehr aktuell; obwohl im Ganzen ein gewisser derber Humor vorherrscht, könnte man bei einer zärtlich klagenden lyrischen Stelle sogar an die verlassene Braut des jugendlichen Rekruten denken, der trotz des eindringlichen Widerspruches seiner Angehörigen von der verführerischen Lockung der Friedländerschen Werbetrommel sich einfangen läßt.

Gerne wurde in Herrn Lehnerts Orchesterkonzert auch A. Dvoraks anmutige Serenade für Streichorchester Op. 22 gehört — so recht ein Typus der mehr auf intime Wirkung angelegten Kunstgattung. Den stärksten Beifall des Abends aber errang der in Wien zu immer größerer Beliebtheit gelangende, ebenso stimmbegabte als intelligente und warmempfindende junge Hofopernbaritonist Hans Duhan mit der Löwe-Freiligrathschen Balladentrilogie „Der Mohrenfürst", von Weingartner sehr wirkungsvoll orchestriert. Mit dem prächtigen Vortrag der dritten dieser Balladen, „Der Mohrenfürst auf der Messe" (die man in Wien weit öfter ohne die viel zu wenig bekannte Löwesche geniale Vertonung, einfach als dankbares Deklamationsstück geübter Sprecher hörte, Hofschauspieler Fritz Krastel machte damit geradezu Furore) schoß Herr Duhan den Vogel ab; er mußte sofort wiederholen. Daß die Orchesterleistungen an diesem Abende und gerade so schwierigen Aufgaben gegenüber besonders gelungen erschienen, dürfte wohl auch der Unterstützung der eifrigen, trefflich einstudierten Dilettantenschar durch einige hervorragende Philharmoniker (namentlich für den Bläserpart) zu verdanken sein. Das Verdienst, alles so famos herausgebracht zu haben, gebührt aber doch zuletzt wieder Kapellmeister Lehnert, dem man zu dieser schönen Schlußproduktion nur gratulieren kann.

Von den übrigen Konzerten der letzten Zeit wäre die neuerdings ausverkaufte Wiederholung von Mahlers Lied von der Erde zu erwähnen, wieder vom Münchener Generalmusik-

[1]) Der Klavierauszug der Feen-Ouvertüre ist bei Breitkopf & Härtel erschienen.

direktor Bruno Walter kongenial geleitet. Übrigens bezüglich Aufführung und Wirkung der von mir besprochenen ersten in dieser Saison gleichstehend.

Weiter gab es einen interessanten Schönberg-Mahler-Abend der Liedersängerin Emmy Heim, welche durch die glücklich gewählten Stücke wie auch vermöge ihres hingebenden, beseelten, von schönen Mitteln unterstützten Vortrages beide problematischen Komponisten von ihrer annehmbarsten Seite zeigte. Besonders gilt das von dem oft so raffiniert abstoßenden Schönberg, dessen echt moderne und dabei doch nicht übertriebene, vielmehr überwiegend edel musikalische Nachempfindung schon an sich sehr stimmungsvoller Gedichte von J. Hart („Traumleben"), H. Conradi („Verlassen"), G. Keller („Die Aufgeregten"), J. Schlaf („Waldsonne"), Dehmel („Erhebung") in der warmblütigen Wiedergabe des Frl. Heim, von Herrn E. Steuermann feinfühlig begleitet, wahrhaft ergriff. In erhöhtem Maße war das von dem dramatisch gesteigerten „Lied der Waldtaube" aus Schönbergs wertvollster Tondichtung, den „Gurreliedern", der Fall, welche große lyrische Szene allerdings mit der ursprünglichen Orchesterbegleitung noch mehr wirkt. Daß der Komponist für die entscheidende Schlußwirkung fast notengetreu die erschütternde Totenfeier und Trauerklage der Gralsritter um Titurel (aus dem 3. Akt von Parsifal) benützt, mag ihm vielleicht selbst entgangen sein, störend wirkt die Wagner-Reminiszenz (da sie eben nicht bloß rein äußerlich) auf keinen Fall.

Auf die von Frl. Heim gesungenen Mahler-Lieder, da sie hier schon wiederholt öffentlich gehört, brauche ich wohl nicht näher einzugehen. Unter den vielen patriotischen Musikaufführungen zum Besten der Kriegsfürsorge usw. mag auch der am 2. d. M. unter Mitwirkung der Frau Foerstel-Links vom Lieblingspianisten der Wiener, Alfred Grünfeld, und dem Konzertvereinsquartett (Busch-Grümmer) veranstaltete Schubert-Johann Strauß-Abend erwähnt werden. Schuberts Forellenquintett mit Herrn Grünfeld am Flügel, daran kann sich unser Publikum nicht satt hören. Ebenso, wenn Grünfeld die Straußschen Frühlingsstimmen-Walzer spielt, sei es in seiner eigenen virtuosen Salonparaphrase oder auch nur, wie diesmal, damit eine Lieblingssängerin, wie Frau Foerstel-Links, begleitend. Auch die tiefer Musikalischen kamen am 2. d. M. auf ihre Rechnung durch den schönen Vortrag von Schuberts trefflich gespieltem A moll-Quartett mit dem rührend melancholischen Menuett und dem unter Tränen lächelnden, „traurig-tröstenden" Trio. Zum Schluß noch ein Kuriosum. Eine Aufführung der polnischen Nationaloper „Halka" von Moniuszko in polnischer Sprache durch eine (sehr mittelmäßige) Operngesellschaft aus Lemberg (!) und Warschau (!!) im hiesigen Carltheater (einer Vorstadtbühne).

Nun, die zahlreichen Flüchtlinge aus Galizien mögen sich daran erbaut haben, für deutsches Hören und Empfinden bietet die (übrigens schon 1892 im Theater der Wiener Musik- und Theaterausstellung von einer polnischen Gesellschaft vorgeführte) angebliche Nationaloper sehr wenig. Es ist, als hörte man eine schwächere Bellinische oder Donizettische Oper mit eingestreuten polnischen Volksmelodien.

Während unsere Philharmoniker sonst gewöhnlich für ihr an den Schluß der Saison gestelltes Nicolai-Konzert als Hauptmagnet Beethovens neunte Sinfonie bestimmten, ersetzte heuer Weingartner dieselbe durch ein Brahms-Programm, bestehend aus den Haydn-Variationen, dem D moll-Konzert (mit Frau Vera Schapira-Specht am Flügel) und der ersten Sinfonie in C moll. Beethovens Neunte bekam man aber dann doch zu hören, und zwar in einem Konzert des hiesigen Philharmonischen Chores, dirigiert von dem hyperkühnen musikalischen Sezessionisten Arnold Schönberg.

Das Brahms-Konzert der Philharmoniker, lauter allbekannte Meisterwerke ersten Ranges vorführend, von Weingartner mit der ganzen gerade diesem Tondichter zugewendeten Begeisterung dirigiert (die ihm leider für Bruckner völlig fehlt!), vom Orchester unübertrefflich gespielt, erzielte natürlich den glänzendsten Erfolg. Der Löwenanteil des Beifalls fiel dabei der bravourgewaltigen Virtuosin Vera Schapira zu, welche in den Ecksätzen des D moll-Konzertes auch den geistigen Gehalt der grandiosen Komposition restlos auszuschöpfen wußte, während im Adagio ihr zurzeit allerdings noch ein d'Albert, Lamond, Artur Schnabel über sind. Besonders günstig wurde die Stimmung der Besucher des Nicolai-Konzertes dadurch beeinflußt, daß dasselbe — Samstag, den 24. April veranstaltet — auf die wahrer Kunstandacht so viel mehr entsprechenden Abendstunden verlegt wurde, im Gegensatz zu den acht ordentlichen Abonnementkonzerten der Philharmoniker, die jedesmal Sonntag mittags stattfinden.

Am 27. April abends hat sich also Arnold Schönberg dem Wiener Publikum zum erstenmal als Dirigent vorgestellt. Und gleich mit der schwierigsten, gewaltigsten Aufgabe, an die selbst ein Hans Richter immer nur mit einer Art heiliger Scheu herantrat: der Beethovenschen Neunten. Nun, Schönberg hat sich damit bei den Kennern keine neuen Lorbeeren erworben. Wie man ihm nachsagt, daß er in seinem jetzigen problematischen Komponistenstadium stundenlang neue, unerhörte Dissonanzen mathematisch zu berechnen suche, ebenso mathematisch-berechnet spitzfindig ausgeklügelt, ohne inneres Leben erschien mir der größte Teil seiner Beethoven-Interpretation. Welche willkürliche, unbegreifliche Verschleppungen schon in der zur Einleitung gespielten Egmont-Ouvertüre und dann gar in dem himmlischen Adagio der Neunten, das dadurch um allen Zauber kam! In der häufigen Instrumentalverstärkung und sonstiger Nachbesserung (richtiger: Verschlimm-besserung!) war das Vorbild Mahlers zu erkennen. Aber Mahler war am Dirigentenpult doch ein ganz anderer Kerl: durch und durch Nerv, schneidig, von dämonischem Feuer durchglüht, seine wenn auch gewagte Auffassung unwiderstehlich den Musikern und dem Publikum suggestierend. Das fehlt offenbar Schönberg ganz und gar, man braucht nur die unfreie Führung seiner Taktlinien mit dem beständigen Festkleben an der Partitur genau zu beobachten, um sofort die unüberbrückbare Kluft zu entdecken, die ihn von einem wirklich gottbegnadeten Dirigenten, z. B. Nedbal, trennt. Daß Beethovens Riesenwerk trotzdem und alledem nicht umzubringen, bewies der am Schlusse gespendete stürmische Beifall, der wohl auch den redlichen Anstrengungen des Philharmonischen Chores (verstärkt durch den Kaufmännischen Gesangverein), des Tonkünstlerorchesters und des im Finale mitwirkenden Soloquartetts galt, letzteres wie immer von Frau Foerstel-Links' jugendfrischem Sopran magisch überglänzt, während die drei anderen eben nur nicht störten.

Im Laufe der Saison hat sich bei uns unter dem Titel „Kunst für das Volk in der Kriegszeit" eine gesellschaftliche Vereinigung gebildet, welche in dankenswertester Weise eben dem Volke, den Arbeitern, der großen Masse, zu wahrhaft volkstümlichen, d. h. sehr billigen Preisen die bestmöglichen musikalischen Genüsse zu verschaffen sucht. Und da die künstlerische Seele dieser Vereinigung der eminent sachkundige und geistreiche Musikreferent der Arbeiter-Zeitung Dr. Josef Bach ist, kann man stets, wie auch bei den von ihm schon vor Jahren ins Leben gerufenen Arbeiterkonzerten des Konzertvereins, auf eine besonders geschickte, häufig geradezu erziehlich wirkende Zusammenstellung der Programme rechnen.

Vor allem musikgeschichtlich belehrend war da ein von der genannten Gesellschaft am 12. April im kleinen Musikvereinssaale veranstalteter Haydn-Abend, die drei ersten, in fürstlich Eszterhazyschen Diensten geschriebenen Sinfonien des Meisters „Le Matin", „Le Midi" und „Le soir" nebst vier schottischen Liedern für eine Singstimme mit Begleitung von Geige, Cello und Klavier vorführend. Man darf bei jenen sinfonischen Jugendwerken Josef Haydns freilich nicht an seine späteren prächtigen Londoner Sinfonien denken, noch weniger an die moderne Programmusik im Sinne eines Berlioz, Liszt, Richard Strauß. Durch die französischen Überschriften wird die Stimmung der drei Tageszeiten eben nur leicht angedeutet („La nuit" fehlt seltsamerweise). Aber einen eigenen Reiz als echtes, liebenswürdiges Rokoko üben die Stücke doch, und

da sie jetzt genau in der ursprünglichen Besetzung (Flöte, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 2 konzertierende Geigen, konzertierendes Cello, Streichorchester) als quasi Concerto grosso gespielt wurden, fühlte man sich um so mehr in die Zeit ihrer Entstehung, 1761, dazu durch einzelne nationale Anklänge nach Eisenstadt in Ungarn versetzt. Weitaus die bedeutendste ist wohl die als „Le midi" bezeichnete Cdur-Sinfonie. Schon durch ihre Fünfsätzigkeit und in dieser überraschend freien Form unterscheidet sie sich von den übrigen und auch den meisten späteren der Eszterhazyschen Zeit Haydns. Am merkwürdigsten erscheint das eingeschaltete hochdramatisch wirkende Rezitativ der Primgeige mit dem anschließenden gesangvoll schwermütigen Adagio des konzertierenden Violoncells, in eine lang ausgesponnene duettierende Schlußkadenz beider Soloinstrumente ausgehend. Das jedenfalls die Phantasie des Hörers mächtig anregende Stück hat schon die verschiedensten Auslegungen erfahren. Man kann das in C. F. Pohls monumentaler (leider unvollendet gebliebener) Haydn-Biographie nachlesen und dann wieder — ganz anders aufgefaßt — in H. Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal. Die Morgenstimmung in „Le matin" (D dur) erscheint durch allerlei Lerchengesang in den Ecksätzen und im Menuett naiv angedeutet. Haydns „Abend" („Le soir", G dur) endet unerwartet mit einem Gewitter, daher denn auch wegen des letzteres tonmalerisch ausdrückenden Prestofinales (zackige Blitze der Flöte, aufrauschende Windsbraut der Geigen in Zweiunddreißigsteln) die ganze Sinfonie mitunter als „La tempesta" betitelt erscheint. Eine nur höchst bescheidene Vorahnung des Gewitters, das in den „Jahreszeiten" noch heute imponiert, aber gerade durch seine kindliche Naivität allerliebst. Die für den Blitz verwendete tonmalerische Triolenfigur ist da wie dort fast dieselbe.

Die Wiedergabe der drei Sinfonien durch das Quartett Fitzner und zehn andere Künstler (worunter sieben erstklassige Hofmusiker der Philharmonischen Kapelle) kann schlechthin als ideal bezeichnet werden und fand auch ganz den gebührenden stürmischen Beifall. Einem Teile des Publikums (nämlich dem nicht so sehr musikhistorisch mitgehenden, als rein laienhaft empfindenden) dürften vielleicht die vier von Frau Luise Botstiber mit warmer Hingebung gesungenen und von den Herren Fitzner, A. Walter, A. Wunderer als Klaviertrio nicht minder trefflich begleiteten Schottischen Lieder das Liebste des Abends gewesen sein. Wie schön die sofort als „schottisch" zu erkennenden seelenvollen Melodien, so gut zu dem volkstümlich poetischen Texte passend, wie klangschön und meisterlich die instrumentale Bearbeitung, Haydns höchste künstlerische Reife offenbarend; die viel mehr bekannte, ja weltberühmte ähnliche Beethovens zu schottischen Liedern (mit Triobegleitung) dürfte durch sie vielfach angeregt worden sein.

Dem so prächtig gelungenen Haydn-Konzert ließ der obengenannte künstlerische Verein einen Tag später, den 23. April, einen nicht minder genußreichen Trioabend folgen, für welchen nur der große Musikvereinssaal, in welchem intime Kammermusik vielfach verflattert, nicht glücklich gewählt erschien. Dennoch war das sehr zahlreiche Publikum (darunter viele Verwundete oder sonst eben Beurlaubte vom österreichisch-ungarischen und deutschen Heere) für die herrliche, wahrhaft kongeniale Darstellung der drei Meistertrios von Brahms, Beethoven und Schubert durch die Herren Artur Schnabel (Klavier), Adolf Busch (Violine), Paul Grümmer (Violoncell) herzlichst dankbar, wobei der verschiedenartige Grad des Beifalls allerdings zu erkennen gab, was vollkommen, was weniger verstanden wurde. Daß die reizend populäre Melodik Schuberts am unmittelbarsten wirken, dagegen der erhabene Geistersatz Beethovens (Geistertrio) als Einzelstück und als Ganzes das Brahmssche Trio mit seinen subtilen Feinheiten am meisten verlieren würde, konnte man im voraus erwarten.

Rundschau

Konzerte

Aachen Die Kriegszeiten haben das Aachener musikalische Kunstleben außergewöhnlich schwer getroffen. Das Theater, die Stätte unserer Opernaufführungen, blieb gänzlich geschlossen; unser ebenso beliebter wie auch leistungsfähiger städtischer Musikdirektor und Pianist, Herr Fritz Busch, dirigiert augenblicklich eine kriegsstarke Kompagnie, der Kurkapellmeister und Violinvirtuose Herr Dietrich ist ebenfalls zum Heere einberufen, der erste Violoncellist, Herr Konzertmeister Moth, desgleichen, ebenso noch andere routinierte Orchesterkräfte. Leider sind die Ergänzungen bezw. Verstärkungen in keiner Weise geeignet gewesen, den künstlerischen Hochstand des Orchesterkörpers zu wahren. Besonders war es ein Mißgriff, jugendliche Personen, die noch nicht einmal mit ihrem Studium abgeschlossen haben — von Orchesterroutine keine Rede — und solche Leute einzustellen, die im „Ensemble" des Bier- und Kaffeekonzerts geschmack- und disziplinlos geworden sind. Wenn ein solchergestalt durchsetztes Orchester Begleitungen ausführen soll, die peinlichste Sorgfalt verlangten, oder andererseits sich an Lisztsche und Straußsche sinfonische Dichtungen gibt, so muß man sich nicht wundern, wenn da etwas zu wünschen übrigbleibt. Dann doch lieber ein quantitativ kleines, aber in altgewohnter Weise qualitativ vorzügliches, homogenes Orchester, das alles das, was es leistet, einwandfrei leistet; denn jene „Hilfskräfte" sind eben selbst im höchsten Notfall in keiner Weise „Ersatz"kräfte für die Fehlenden! Herr Konzertmeister Diehl, dem die Obliegenheiten der Vertretung des Musikdirektors anheimfallen, ist im übrigen sichtlich bemüht, dem Publikum gute Kost vorzusetzen und das Programm dabei so abwechslungsreich wie nur möglich zu gestalten. Höchst dankenswert war Herrn Diehls Versuch, den Chor aus seinem Dornröschenschlafe zu erwecken, was ihm mit einer recht erfreulich verlaufenen Aufführung von Haydns Schöpfung gelang. Frau Cahnbley-Hinkel, Herr Paul Schmedes und Herr Anton Sistermanns — der Letztgenannte mehr musikalisch als stimmlich auf der Höhe — fanden als Solisten reichen Beifall, und der Chor, der fleißig studiert hatte, folgte aufmerksam seinem Leiter. Die zweite Choraufführung, Das deutsche Requiem von Brahms, konnte ich leider nicht mit anhören, doch soll sie in ihrer Gesamtheit, wenn auch nicht so abgerundet wie die Darbietung der Schöpfung, eine befriedigende Wirkung hinterlassen haben. An jedem Sonnabend fand ein Volkskonzert unter Zuziehung guter Solisten zum Besten der städtischen Kriegsfürsorge statt, und es ist nicht zu bestreiten, daß mehrere dieser Veranstaltungen wirklich Vorzügliches geboten haben. Überhaupt hat sich die Musik auch in Aachen mehrfach erfolgreich in den Dienst des „Roten Kreuzes" und der „städtischen Kriegsfürsorge" gestellt. Daß auch das vom Berichterstatter geleitete Konservatorium: Aachener Hochschule für Musik sein Scherflein dazu beitrug, sei nebenbei miterwähnt.

Damit auch die Kammermusik nicht zu kurz kam, veranstaltete die „Waldthausensche Stiftung" ihre obligatorischen vier Kammermusikabende. Die Umgruppierung des „Aachener Streichquartetts", von dem nur noch Herr Konzertmeister Fischer (Bratsche) übriggeblieben war, berief Herrn Konzertmeister Diehl an die erste Violine, Herrn Kloß an die zweite und Herrn Wolfert an das Violoncell. Es darf nicht bezweifelt werden, daß die Herren keine Mühe gescheut

haben, um die zwei Abende, an denen sie beteiligt waren, künstlerisch vollwertig zu gestalten, aber ebenso wie sich ein technisch so vorzüglicher Künstler wie Herr Kapellmeister Dietrich erst allmählich von Abend zu Abend zu einem so beachtenswerten Quartettspieler entwickelte, als den wir ihn jetzt schmerzlich vermissen, ... in gleicher Weise würde sich das jetzige Quartett erst nach längerem Zusammenspiel aufeinander einspielen und verfeinern können. Sei ihnen als Ensemble deshalb für das gedankt, was sie erstrebten. Haydn, Mozart und Dittersdorf — die Aufführung eines Quartetts des Letztgenannten war für die Mehrzahl der Zuhörer neu und deshalb um so verdienstvoller — gelangen nicht übel, Beethoven und Grieg dagegen, zumal Grieg, fielen auseinander und waren technisch an schwierigen Stellen nicht sauber genug. — Die Böhmen sind uns von jeher liebe Freunde gewesen und brachten, obgleich auch sie eine neue Zusammensetzung aufwiesen: Hoffmann, Suk, Herold, Zelenka, in Mozarts Dmoll-, Beethoven Cismoll- (Op. 131) und vor allen in Dvoraks Asdur-Quartett in jeder Beziehung Köstliches, Abgerundetes, mit einem Worte Vollendetes. Zum erstenmal — hoffentlich nicht zum letztenmal — präsentierte sich uns das Leipziger Gewandhausquartett: die Herren Konzertmeister Edgar Wollgandt, Karl Wolschke, Karl Herrmann und Prof. Julius Klengel. Das Programm bestand aus Mozarts Cdur-Streichquartett Nr. 6, dem Bdur-Streichquartett (Op. 67) von Brahms und dem Schubertschen Dmoll-Quartett mit den Variationen über „Der Tod und das Mädchen“. Gleich nach der ersten Nummer erwärmte sich das zahlreich anwesende Publikum und lauschte mit steigendem Beifall den Spenden der Künstler. Das war ein Zusammenspiel, das den verwöhntesten und hochgespanntesten Ansprüchen noch zuvorkam: ein einheitliches, fein abgestuftes Empfinden für alle Vortragsnuancen beherrschte und umfaßte jeden einzelnen Satz der dargebotenen Werke. Absolute Reinheit und Tonschönheit in jeder Stimme, nicht zum wenigsten in der des führenden Konzertmeisters, verklärte das ausgezeichnete Ensemble, dessen Bemühungen um eine logische Phrasierung unsern ganz besonderen Beifall verdienten. Wir danken den vier Tonkünstlern einen ungetrübten, stimmungsvollen Abend. Am ersten und dritten Kammermusikkonzert waren außer dem Aachener Streichquartett noch zwei Sängerinnen tätig: Frau Erler-Schnaud (München) und Frl. Käte Herwig (Berlin). Die Erstgenannte besitzt viel Kraft und gutes Material, trug aber zuweilen etwas affektiert vor und verschleppte die Tempi ganz gewaltig, denn weder bei Beethovens „Ich liebe dich“ noch bei „Ehre Gottes in der Natur“ war ein Heruntergehn auf 60—50! für die Takteinheiten notwendig, was um so lamentabler wirkte, als der Vortrag Leidenschaftlichkeit vermissen ließ. Anderes, so z. B. Lieder von Couvoisier und Wolf gerieten recht gut. Weswegen aber muß das Wort „groß“ auf verschiedenen Tönen: gro—ho—hos mit einem Crescendo auch jeder einzelnen Silbe ausgesprochen werden? So etwas wirkt bei einer fertigen Sängerin ungemein störend und läßt sich so leicht vermeiden. Frisch und musikalisch mit recht guter Koloratur mutet die Stimme von Frl. Herwig an — schade, daß die Laute e, ei, en in Mittel- und tiefer Lage zuweilen „kehlig“ klangen —, und der Vortrag war lebendig und ansprechend. Neben Mozart, Rossini und Brahms hörten wir ein paar ganz entzückende Lieder von Schmalstich, in die sich die Vortragende ganz vortrefflich hineingelebt hatte. — Zusammenfassend und nachtragend zu gleicher Zeit sei schließlich des höchst ersprießlichen Wirkens des Herrn Organisten Heinrich Boell der hiesigen evangelischen Christuskirche gedacht, der als Konzertspieler auf Orgel und Klavier und als Dirigent des Kirchenchors und des von ihm gegründeten „Aachener Frauenchors“ seit anderthalb Jahren eine rege, vielseitige und in jeder Beziehung anerkennenswerte Tätigkeit entfaltet. Als Pianist führte sich Herr Boell mit dem Dmoll-Konzert für Klavier und Orchester von J. S. Bach ein und erbrachte mit dieser Leistung sowie mit den in diesem und in späteren Konzerten ausgeführten Begleitungen den Beweis vorzüglichen technischen Könnens und hoher künstlerischer Qualität. Daß Herr Boell als Organist Bach an erster Stelle kultiviert und erschöpfend zu interpretieren versteht, zeigt uns den „wahren Organisten“; daß er aber an den zeitgenössischen Komponisten nicht achtlos vorübergeht, zeigt ihn als vielseitigen Künstler. Besonders hervorzuheben ist seine Uraufführung der aus dem Manuskript vorgetragenen bedeutsamen Emoll-Sonate von J. Simon (Op. 4). Als Dirigent hat sich unser Künstler mit viel Geschick an kleinere und umfangreichere Werke gewagt. Herausgegriffen seien die gelungenen Aufführungen von H. v. Herzogenbergs „Geburt Christi“ und der „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn“ von Heinrich Schütz, mit welchem letztgenannten Werk Herr Boell mit Glück den gerade im Hinblick auf diese Komposition so hochinteressanten Boden der historischen Konzerte betrat, die dem Publikum einen belehrenden Einblick in die Entwicklung der Kunstformen und ihrer Kunstmittel gewähren. Alles in allem hat Aachen in Herrn Organisten Boell einen gediegenen, leistungsfähigen Künstler, der dazu berufen erscheint, im Aachener Kunstleben eine beachtenswerte Rolle zu spielen. Direktor Pochhammer

Dresden Im sechsten Sinfoniekonzert der B-Reihe im Königl. Opernhause ließ als Gastdirigent R. Strauß ein in Dresden noch unbekanntes Werk, das Vorspiel zu seiner ersten Bühnenschöpfung Guntram, erklingen, die noch den Strauß der ersten Periode erkennen läßt, da er noch nicht die Bahnen betreten hat, die zu Salome und Elektra führten. Das in Wagner-Stimmung gehaltene Werk mit seinen das Ohr leicht gefangennehmenden, breit ausströmenden Melodien wurde herzlich aufgenommen, ebenso die anschließend gespielte Sinfonia domestica des Komponisten, die von der Königl. Kapelle schon wiederholt gespielt worden ist und immer wieder die Hörer gefangennimmt. Die realistische Malerei häuslicher Szenen bewegt sich noch in ästhetischen Grenzen, und das ganze, Frau und Kind gewidmete Werk ist so erfüllt von blühender Melodik und innigem Gefühl — man denke an die seelenvollen Solostellen der ersten Violine, des Cello, der Klarinette und der Flöte —, daß man frohen Herzens der sich wundervoll steigernden Tondichtung folgt. Strauß dirigierte noch Beethovens Adur-Sinfonie (Nr. 7), die er im allgemeinen ruhig und mäßig dahinströmen läßt. Die Kapelle zeigte sich von der besten Seite.

Der von Universitätsmusikdirektor Prof. Friedr. Brandes geleitete Dresdner Lehrergesangverein gab am 10. März ein Konzert zum Besten der Bestrebungen zur Linderung verborgener Kriegsnot. Was uns an dem Programm besonders gefiel, war die sorgfältige Zusammenstellung in Hinblick auf den einen Gedanken: Stimmungen zu geben, wie sie Soldatenlust und Soldatenleid daheim und im Feld atmen. Daß bei dem Bemühen, diesen Gedanken durchzuführen, die künstlerischen Rücksichten mit dem Beachten des Vaterländischen in Konflikt geraten können, liegt nahe, denn wo wird Gleichwertiges geschaffen, wo so viele singen und sagen. Aber Friedrich Brandes hatte hier mit viel Feingefühl entschieden, daß dort, wo dem Chor keine Aufgabe zu stellen war, der Solist eine die Chordarbietungen ergänzende Aufgabe zu lösen hatte. Der Chor begann mit dem Morgenlied von Stöhr, dem er Hugo Kauns Gebet mit seiner breiten, tiefernst und innig dahinfließenden Musik und darauf Gerh. Hauptmanns „1914“, von Karl Kämpf vertont, das sich energisch und kraftvoll steigert, folgen ließ. Auch die Chöre: „Abschied von Oskar Rothe“, „Komm stille Nacht“ von Hans Sitt, der leider dadurch, daß er kein Ende fand, die tiefergehende Wirkung abschwächte, so stimmungsschön und klangedel der Chor auch sang, ferner „Der Geworbene“ von Hans Kötzschke und „Weihnachten im Felde“ von Sekles, zeigten die Lehrer auf künstlerischer Höhe. Einen herrlichen Abschluß fand das Konzert mit den Landsknechtsliedern von Paul Umlauft, denen viel temperamentvolle, erfrischende und charakteristische Züge anhaften. Neben dem Chor, der bis zuletzt sich frisch, belebt und fein abgetönt, durchaus korrekt und auf die poetische und musikalische Stimmung bedacht hielt, tat sich rühmend der Solist

Kammersänger Alfred Kase hervor, der, am Klavier begleitet von Friedr. Brandes, in Liedern ernsten und heitern Charakters von Schubert, Schumann, Platzbecker, Kücken, Gretscher, Umlauft, Ernst Müller und Gustav Schreck seine ausgereifte Vortragskunst und klangschöne Stimme offenbarte.

Das Palmsonntagkonzert zu wohltätigen Zwecken, das seit einigen Jahren in die Reihe der Sinfoniekonzerte der Generaldirektion und der Kgl. musikalischen Kapelle einreiht, war diesmal besonders interessant, weil es neben der neunten Sinfonie Beethovens zwei Kompositionen Beethovens brachte, die innerliche Beziehung zur Neunten haben, sozusagen Studien zu diesem Meisterwerk bilden: die Ouvertüre Namensfeier und die Fantasie für Orchester, Klavier, Solostimmen und Chor, kurzweg Chorfantasie (Op. 90) genannt. Namentlich interessierte diese Fantasie, die sehr selten zu hören ist, und doch ist sie reich an musikalischen Schönheiten und eigenartigen Formgebilden, wennschon sie an die stammverwandte Sinfonie nicht heranreicht. Das Orchester war unter H. Kutzschbachs feinfühliger Leitung von großer Klangschönheit und rhythmischer Beweglichkeit. Den Klavierteil spielte Egon Petri mit Temperament und leichtbeschwingten Händen; der Flügel sang unter seinen Händen und die kompliziertesten Figuren kamen mit großer Klarheit heraus. Die Solistengruppe (die Damen Seebe, Mödlinger und v. Normann, die Herren Enderlein, Lange und Zottmayr) sowie der Chor (Hoftheaterchor, Liedertafel und Dreyssigsche Chor) lösten ihre Aufgaben vorzüglich. Die neunte Sinfonie war eine herrliche Leistung von Orchester, Quartett und Chor sowie des Dirigenten. Das letzte Sinfoniekonzert der Spielzeit brachte die von Kapellmeister Reiner mit größter Sorgfalt neu einstudierte Sinfonie in Bdur von Haydn, der in diesem Winter überhaupt noch nicht zu Worte gekommen war. So kamen die herrlichen Sätze besonders gut zur Geltung. Zum 100. Geburtstag Volkmanns war dessen Fdur-Serenade auf das Programm gesetzt worden, ein liebenswürdiges, melodienreiches, frisch und gefällig dahinfließendes Werk, das freundliche Eindrücke hinterließ. Zum ersten Male hörte man die Ouvertüre „Othello" von Dvorak, die sich, soweit es dem Komponisten möglich ist, an den Gang der Handlung des Shakespeareschen Trauerspiels hält, natürlich dort verweilt, wo sie Gefühle und Stimmungen malen kann, und das zumeist betont, was sich musikalisch sicher charakterisieren läßt. So z. B. Desdemonas Liebessehnen und Hingebung, das Grollen, den Zorn Othellos, der sich bis zur Wut steigert. Wohl findet sich manch interessantes Moment darin, Feinheiten der Instrumentation, aber in dieser sinfonisch gehaltenen Ouvertüre erreicht der Komponist nicht die Höhe, die er in seiner Kammermusik so oft erklommen. Solist des Abends war Waldemar Lütschg, der das Konzert in Gdur von Beethoven spielte. Es lag wie ein Glanz von Poesie über der Wiedergabe; unendlich fein und gesangsreich im Anschlag, tiefempfunden im Ausdruck, war es ein ungetrübtes künstlerisches Genießen, dieser Darbietung zu lauschen. Lütschg spielte das Konzert mit den Kadenzen von Brahms, die aber doch dem Wesen des Beethoven-Werkes nicht ganz entsprechen. Rühmenswert war wieder die Kapelle.

Im Tonkünstlerverein hörte man die von Prof. Ernst Lewicki ergänzten zwei Bruchstücke von Quintettsätzen Mozarts, deren Handschriften sich in der Berliner Königl. Bibliothek befinden. Das eine Stück in Bdur ist für zwei Violinen, zwei Bratschen und ein Cello geschrieben und läßt durchweg Meister Mozart erkennen, das andere in Fdur erfordert Violine, Bratsche, Violoncello, Klarinette und Bassethorn, ist aber bei weitem nicht so leichtbeschwingt und graziös wie das andere. Die Ergänzungen Lewickis fügen sich überraschend gut in die Mozartschen Bruchstücke, so daß man gar nicht hört, wo die Lücken ausgefüllt sind. Diese Uraufführung war also ebenso interessant als dankenswert. Der letzte Aufführungsabend dieses Vereins brachte zur Erinnerung an Robert Volkmanns 100. Geburtstag das Trio in Bmoll, dessen Klavierteil Prof. Scholtz meisterlich spielte. Das Klavierquintett in Adur von Dvorak und ein Mozartsches Flötenquartett, wobei Mitglieder unserer Kgl. Kapelle und der Pianist Kronke beteiligt waren, waren herrliche Gaben, die der Schlußaufführung des Tonkünstlervereins einen reizvollen Charakter verliehen. Der Mozartverein bot in seinem dritten und letzten Konzert Mozarts Konzert für Harfe und Flöte, Haydns Sinfonie in Ddur, in der die Hörner, die Flöte, das Fagott, die Violine und das Violoncello solistisch verwendet werden, und eine Arie von Händel aus seinem Oratorium Alexanders Balus, bei der Mandoline und Harfe besonders in der Instrumentation hervortreten. Der fleißig arbeitende Verein bot also auch diesmal unter Prof. M. v. Hakens tüchtiger Leitung eine Fülle abwechslungsreicher Orchestergaben, denen auch reizvolle solistische Spenden (Frau Bauer-Ziech, Kammervirtuos Wunderlich, Frl. Signe Noren aus Berlin) sich anreihten. Die Passionszeit zeitigte auch in diesem Jahre einige interessante Kirchenkonzerte, von denen zwei der Hervorhebung verdienen: die Aufführung von Bachs Matthäuspassion unter Prof. Otto Richters Leitung in der Kreuzkirche und die von Mozarts Requiem unter Prof. v. Hakens Leitung in der Martin-Luther-Kirche. Wirkte im erstgenannten Konzert der Bachverein mit dem Kreuzchor vereint, wozu sich als Orchester der Allgemeine Musikerverein und eine Reihe Mitglieder der Kgl. musikalischen Kapelle gesellten, so waren im andern Konzert das Orchester des Mozartvereins und der freiwillige und ständige Kirchenchor der Martin-Luther-Kirche beteiligt. Die Kgl. Oper hatte zumeist die Solisten gestellt. Außerdem beteiligten sich aber noch Frau Bender-Schäfer, Frau Julie Rahm-Rennebaum, Wilh. Rabot (Hannoversches Hoftheater) und Signe Noren (Berlin). Beide Aufführungen standen auf weihevoller Höhe.

Mit einem Brahms-Abend schlossen Emil Kronke, Edgar Wollgandt, Karl Wolschke, Karl Hermann und Julius Klengel — in Dresden oft und gern gehörte Kammermusiker des Gewandhausorchesters — ihre Kammermusikabende, das Streichquartett in Bdur, das Klavierquintett in Fmoll und die Sonate für Violine und Klavier in Adur waren die schönen Gaben des letzten Abends. Die Ausführenden hatten sich wieder mit Liebe in die Brahms-Werke versenkt, die unter ihren Fingern in voller Schönheit erklangen. Die liebliche, lichtvolle Sonate wurde stellenweise mit zuviel Pathos erfüllt, während ihr Schöpfer liebenswürdige Grazie vorschreibt. Robert Volkmanns 100. Geburtstag gab auch Emil Klinger Veranlassung, in seinem Konzert dessen Klaviersonate (Op. 12) vorzutragen, ein gediegenes, musikalisch durchgearbeitetes Werk, dem aber, um eindringlich zu wirken, melodischer Reiz fehlt. Die Wiedergabe von Chopins Fantasie und Beethovens Sonate in Fdur für Klavier und Violine (Fritz Schneider) offenbarten nicht minder Klingers geschulte Kunst. Die Sängerin des Abends war Willi Kewitsch, die Lieder von Dannehl und H. van Eyken mit verständnisvoller Auffassung und gutem Stimmklang sang.

Laura Rappoldi-Kahrer veranstaltete zur Erinnerung an ihr erstes Auftreten in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vor 50 Jahren einen Klavierabend im Palmengarten. Der Abend wurde zu einem Festabend für die Künstlerin, der der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen, die Königl. musikalische Kapelle, der Tonkünstlerverein, das Konservatorium für Musik, Schülerinnen und Verehrerinnen Lorbeerkränze, Blumen und sonstige Gaben zum Jubeltag bescherten. Laura Rappoldis Bedeutung als Pianistin ist hinreichend bekannt; es bedarf nicht mehr der Beteuerung, daß sie auch an diesem Tage die große Künstlerin war, als die sie immer geschätzt wurde. Sie spielte einige Kompositionen, die sie vor 50 Jahren in Wien vorgetragen hat, ferner Werke von Chopin und die große Sonate von Draeseke mit der ihr eigenen Größe der Auffassung und Schönheit des Tons. Daß die Jubilarin an diesem Abend Gegenstand herzlicher Huldigung war, versteht sich von selbst. Zum Schluß möge noch erwähnt sein, daß auch Ignaz Friedman und Teresa Carrenjo mit ihren Konzerten einen vollen Erfolg erzielten; ersterer trug Chopin und Schumann (Karneval), letztere Beethovens Waldsteinsonate, Schubert, Schumann und Chopin vor.

Georg Irrgang

Kreuz und Quer

Berlin. Dem bekannten Berliner Tenoristen, Kgl. Hofsänger Valentin Ludwig, der als Feldwebelleutnant auf dem östlichen Kriegsschauplatze verwundet wurde und Anfang April wieder an die Front zurückgekehrt ist, sind folgende zeitgemäße Kriegs- und Soldatenlieder gewidmet worden: „Soldatenabschied" von Reinhold Lichey (Gebrüder Reinecke, Leipzig), „Der Tambour" von Fritz Krüger (Carmen-Verlag Berlin-Steglitz) und „Deutsches Reiterlied" von Fritz Fuhrmeister. Der Künstler hat diese frischen und wirksamen Lieder bereits in mehreren Konzerten mit großem Erfolge gesungen.

— Hermann Gura wird in dem neuen, mit allen Mitteln der modernen Bühnentechnik ausgerüsteten Theater der „Freien Volksbühne" (Bülowplatz) eine Sommeroper unternehmen. Der Künstler steht in der Beziehung nicht nur als Nachfolger Gregors an der Komischen Oper, wo er gelegentlich sogar mit Erfolg dirigierte, sondern auch als Leiter einer Wagner-Oper in bestem Andenken.

— Im Berliner Bibliophilenabend sprach Dr. Werner-Wolfheim über einen Neffen Johann Sebastian Bachs, Elias Bach, auf Grund einer Briefkladde, die sich noch im Besitze eines Nachkommen befindet. Elias Bach, der Sohn eines Kantors in Schweinfurt, hatte Theologie in Halle und Leipzig studiert; seine musikalische Begabung schätzte er selbst nicht hoch genug ein, um Angebote von entsprechenden Stellungen anzunehmen, doch hat er auch viel komponiert, wie er denn einmal seiner Geburtsstadt einen ganzen Jahrgang Kirchenmusik übersandte, um dadurch den Rat zur Gewährung eines Stipendiums geneigt zu machen. Elias Bach war dann mehrere Jahre Hauslehrer bei den Söhnen seines großen Onkels Sebastian und teilte dessen Hausstand. In der Briefkladde findet sich daher eine Reihe von Mitteilungen über dessen häusliches Leben, die vielfach unsere bisherigen Kenntnisse ergänzen. U. a. erfahren wir von einer den Biographen bis jetzt unbekannten Reise, die Johann Sebastian Bach im Jahre 1741 nach Berlin führte.

Chemnitz. Zu Kriegswohltätigkeitszwecken fand im Stadttheater eine Aufführung von Wagners Tannhäuser statt, die Felix Weingartner dirigierte. Namhafte Künstler der Kgl. Opernbühnen in Berlin, Dresden, München und Wien wirkten mit. So als Landgraf Knüpfer, als Elisabeth Frau Mieckley-Kemp, als Venus Frau Denera. Die Titelrolle gab Schmedes, den Wolfram Feinhals, den Walter von der Vogelweide Tauber. Als Reinertrag wurden über 3000 M. eingenommen.

Halle a. S. Geh. Hofrat Richards beschloß seine 18jährige Tätigkeit als Direktor des Stadttheaters am 2. Mai mit einer Festaufführung von „Tristan und Isolde". Das Orchester stellten gemeinsam das Hallesche Stadttheater und das Dessauer Hoftheater. Richards war während seiner langjährigen Laufbahn als Bühnenleiter ein erfolgreicher Vorkämpfer und Verfechter Wagnerscher Kunst. Persönlich steht er als eine wohlwollende, konziliante Natur, die gern entgegenkam und zur Kollegenhilfe bereit war, in bestem Andenken.

Hamburg. Marie Joachim, eine Tochter Joseph Joachims, wurde als Gesangslehrerin an das Barthsche Konservatorium engagiert.

Leipzig. Ein staatliches Forschungsinstitut für Musikwissenschaft, das lediglich der wissenschaftlichen Forschung (nicht akademischen Lehrzwecken) dienen soll, hat die sächsische Regierung auf Grund eines vom Verleger Kommerzienrat Hinrichsen (Edition Peters) gestifteten Kapitals von 20000 M. in Leipzig ins Leben gerufen und dem musikwissenschaftlichen Institut unter Prof. Dr. Riemann angegliedert.

Moskau. Der russische Komponist Alexander Scriabin ist im Alter von 42 Jahren in Moskau gestorben.

Wien. Eine Kriegsmusikausstellung wurde am 5. Mai in Wien im Kammermusiksaale der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde vom Wiener Tonkünstlerverein eröffnet. Musik hat zu allen Zeiten die kriegerischen Aktionen der Völker begleitet. Die Gesänge marschierender Soldaten, Kampflieder, Sieges- und Friedenshymnen nehmen einen breiten Raum in der Musikliteratur ein, und es ist nun der Zweck der Kriegsmusikausstellung, einen Teil dieser fast unübersehbaren Literatur, darunter Volkslieder, Trauermusiken, militärische Signale und Fanfaren, Kriegsmusiken aus Sinfonien, Opern, Oratorien und Kantaten wissenschaftlich geordnet und übersichtlich zu zeigen. Leichte Arbeit hatte der vorbereitende Ausschuß infolge der Beschränkungen, die der Krieg auferlegt, gerade nicht. Trotzdem ist die Ausstellung reichhaltig, wertvoll und interessant. Universitätsdozent Dr. Egon Wellesz besprach in einem einführenden Vortrag Zweck und Inhalt der Ausstellung. Der Begriff der Kriegsmusik solle zweierlei umfassen: die Musik der Soldaten und die Darstellung kriegerischer Ereignisse, wie etwa Händels Dettinger Tedeum oder Beethovens Schlacht bei Vittoria. Die Ausstellung solle also ein lebendiges Bild des durch den Krieg angeregten Schaffens geben und durch historische Parallelen verdeutlichen. Sie soll zeigen, welch unerschöpfliche geistige Kräfte in unseren Völkern pulsieren, deren volle Entfaltung nach glücklich errungenem Siege einer großen, gedeihlichen Zeit ihren Stempel geben möge! Beim ersten Rundgang wird man zunächst vom Inhalt der in kleineren Sälen untergebrachten Vitrinen gefesselt. Kriegslieder aus der Zeit der Türkenkriege bis auf unsere Tage sind hier zum Teil in der Urhandschrift, zum Teil in wertvollen Drucken zu sehen. Wir erwähnen die Ungarische Heertrommel von Demautius, Kriegslieder für Josefs und Friedrichs Heer aus der josefinischen Zeit, Marschgesänge der Wiener Studenten, Die Tiroler im Jahre 1797, ein Nationalsingspiel in Partitur (Verfasser unbekannt), Schlachtmusiken von Jemappes, Würzburg, Austerlitz, Waterloo und Leipzig, den Siegeshymnus auf Nelsons Sieg bei Trafalgar und Die Seeschlacht bei Navarin, Schillers Reiterlied in der ersten Fassung, verschiedene Kompositionen von Körners Leier und Schwert von C. M. v. Weber u. a. Aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde ist die Urschrift der Eroica von Beethoven in die Ausstellung gebracht worden, und mit Ehrfurcht bleibt der Blick auf dem Titelblatt mit der ausradierten Widmung an Napoleon Bonaparte haften. Neben dieser unschätzbar wertvollen Partitur ruht die Partitur von Beethovens Glorreichem Augenblick in der seltenen Prachtausgabe, die bei Tobias Haslinger gedruckt und den verbündeten Monarchen 1814 überreicht wurde. Die Wände der Ausstellungsräume sind mit Schlachtgemälden und Bildern der großen österreichischen Feldherren geschmückt. Mit staunenswertem Fleiß sind die Nationalhymnen aller Völker gesammelt worden. Diese Hymnen, Kriegskompositionen aus dem Jahre 1870, und die deutsch-österreichische Gruppe neuester Kriegsmusik bedecken die weiteste Fläche der Ausstellung. Natürlich gibt es schon zahllose Hindenburg-, Hötzendorf-, Dankl-Märsche; für den musikalischen Humor im Weltkriege sorgt hauptsächlich Berlin. Mit Werken zeitgerechten Inhalts sind von österreichischen Tonsetzern Weingartner, Bittner, J. B. Förster, Robert Konta, Egon Wellesz, J. V. Wöß, Kirchl u. a. vertreten. Aus der K. K. Hofbibliothek sind 10 Photographien der Volkshymne mit der Druckerlaubnis des Zensors zu sehen, aus dem K. K. Heeresmuseum außer interessanten Bildern ein Pfeifenspiel aus dem Dreißigjährigen Krieg, türkische Trommeln und Kavalleriepauken, ferner zwei russische Herkulesophone und serbische Trommeln, die im jetzigen Kriege erbeutet wurden. Das Musikhistorische Institut hat kritische Neuausgaben älterer Musik, darunter die durch Prof. Adler herausgegebenen Werke österreichischer Kaiser bis Josef II. ausgestellt. Ferner sieht man verschiedene Märsche von Johann Strauß, darunter den Radetzkymarsch, eine erbeutete Zither aus einem Schützengraben in den Karpathen, Bilder von Breughel und Teniers und eine prachtvolle Gambe, die der Hamburger Gambenbauer Joachim Tielke geschaffen hat.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke,

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 20

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 20. Mai 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Fremdwörter in der Musik

Von **Dr. Max Unger**

Bruno Schraders Ausführungen über „Die fremden Wörter in der Musik" (Neue Zeitschrift für Musik 1915 Nr. 11) haben wie andere mir bekannte Leser so auch mich sehr gefesselt — freilich nur, wie gleich im voraus erklärt werden soll, in dem Sinne, daß ich fast nur ganz wenig davon unterschreiben kann, in den meisten Punkten jedoch zu kräftigem Widerspruch gereizt werde. Jene Ausführungen waren mir ein neuer Beweis dafür, wie wenige Menschen, die über unsere Sprache nachdenken, das Verständnis dafür besitzen, worauf es bei der Beurteilung der Stellung des Fremdwortes zum Deutschen ankommt — trotz den jahrzehntelangen Bemühungen des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins und so mancher einzelnen wackeren Sprachkämpen.

Die ersten paar Sätze des Schraderschen Aufsatzes bilden so ziemlich das einzige, worin ich dem Verfasser restlos beistimmen kann: daß die deutsche Sprache als eins der höchsten Güter anzusehen, sorgsam zu pflegen und vor Verwilderung zu schützen sei.

Diese Voraussetzungen führen mich aber zu Forderungen, die den meisten der von Schrader ausgesprochenen gerade entgegengesetzt sind. Bevor ich mich noch an anderer Stelle ausführlicher über diese wichtige Sache äußere, gebe ich hier erst einmal ganz kurz und nur in Umrissen meine Meinung wieder:

Durchaus deutsch klingende Wörter sind z. B. Ton, Harfe, Horn, Pauke, Flöte, Orgel, Bratsche, Geige, Trommel usw., ob sie nun schon dem Mittelhochdeutschen entstammen oder erst später dem Deutschen klangverwandt gemacht worden sind. Ich gehe von dem Grundsatz aus: Jedes fremd klingende Wort ist ein Fremdkörper in der Sprache eines Volkes; demgemäß hilft jedes Fremdwort kräftig mit zur Verwilderung einer Sprache. Aber: es kommt in der deutschen Sprache nicht darauf an, ob ein Wort fremder Abstammung ist, sondern darauf, daß es deutsch klingt. Deutsch klingende Wörter fremder Abstammung sind die Lehnwörter. Es ist der Ton, der die Musik macht, es ist der Klang, der die Sprache macht. Daß sich jemals Wörter wie Komponist, Quartett, Progamm und viele andere mehr in deutsch klingende Lehnwörter umbilden werden, besonders in der Zeit der allgewaltigen Druckerschwärze, gilt für mich als ausgeschlossen. Man komme mir nicht damit, daß z. B. der Franzose ebenso viele fremde Klänge in seiner Sprache habe wie der Deutsche. Wenn es wahr wäre, brauchten wir uns eine solche Verwilderung nicht als Muster zu nehmen. Aber es ist nicht wahr! Ein Beispiel für Tausende: Das Wort interessant — im Deutschen mit den welschen Vorsilben und dem Ton auf der letzten Silbe ein klägliches Gebilde — ist von den Franzosen nach den Klangeigentümlichkeiten ihrer Sprache vollständig umgebildet worden: bei ihnen hat es, unbekümmert der Urform, einen Akzent auf eine sonst leichte Silbe bekommen und den Ton auf der letzten behalten, wie ja die Umbildung lateinischer Wörter zu französischen Lehnwörtern in den meisten Fällen — im Gegensatz zur deutschen Sprache — leicht ist.

Ganz erstaunt bin ich über die von Schrader so gerühmte „ungemein feine Schattierungsfähigkeit" der Fremdwörter. Wo ist die Schattierungsfähigkeit z. B. bei dem eben genannten Allerweltswort „interessant", wofür ich 20 und mehr schöne Übersetzungen (jede für den einzelnen Fall am treffendsten) anzuführen mich erbiete. (Eduard Engel nennt diese Verlegenheitswörter mit Recht Klischeewörter.) Ein musikalisches Klischeewort ist das von Schrader vielgerühmte „Komponist". Ich übersetze es meistens, je nach dem einzelnen Falle, mit: Tondichter, Tonsetzer, Tönesetzer oder Zusammensetzer! „Zusammensetzer" ist bekanntlich die wörtliche Übersetzung. Wo, frage ich, ist nun die größere Schattierungsfähigkeit, beim welsch klingenden Fremdwort oder in den hier nur vier gegebenen Übersetzungen? Unwillkürlich muß ich dabei — jeder Vergleich hinkt ein wenig — an die kindliche Scherzfrage denken: Wie schreibt man: Der Maler malt — wie: Der Müller mahlt — wie aber: Beide ma[h]len?

Welche Ausblicke in Gestalt zartester Schattierungen (weshalb nicht so viel vornehmer: Nuancen, wofür es übrigens noch die Übersetzungen „Abstufungen", „Abtönungen" und vielleicht noch andere gibt?) erschließen sich nun aber bei Betrachtung des Wortes „Pianoforte"! Erstens: über neunundneunzig vom Hundert von denen, die sich ein „Pianoforte" kaufen, haben keine Ahnung, weshalb es so heißt, und erfahren das ihr lebelang überhaupt nicht. Zweitens ist das Kittwort schon in seiner Sprache eine unerträgliche Bildung, die selbst dem Italiener nur die liebe Gewohnheit erträglich gemacht hat. Und dann das „Stück Entwicklungsgeschichte", das mit seiner

Übersetzung nach Schrader zerstört würde: Bildet man irgendein schönes Wort mit „Hammer", so hat man doch gleich die Ursache des „Piano" und „Forte" darin enthalten — dann wäre das Preisrätsel aufgegeben, ob es leichter sei, von der Wirkung auf die Ursache zu schließen als von der Ursache auf die Wirkung. Der Laie, der — er braucht noch gar nicht einmal ungebildet zu sein — die Entstehung des „Pianoforte" nicht kennt oder das Wort zu umständlich findet, hat es in „Piano" verkürzt, woraus dann noch, wohl für kleinere Instrumente, „Pianino" gebildet wurde. Die Logik wird es nunmehr verlangen, daß auf jenem nur noch „Piano", auf diesem gar nur noch „pianissimo" gespielt werden darf. Auch die Abkürzung Cello aus dem Wortungetüm Violoncello ist eher zu billigen als zu tadeln.

Schrader bemängelt ferner die Sucht nach Verdeutschung der Vortragsausdrücke. Geradezu spaßig, wie er dabei selbst auf das Gefährliche des Fremdwortes nachdrücklich hinweist und doch unlogischerweise dafür eintritt. Jawohl, die Zeitmaße Allegro, Presto und Andante werden so häufig vergriffen, weil man sie mit „schnell", „sehr schnell" und „langsam" übersetzt. Schriebe man dafür „frisch" (oder „munter"), „schnell" und „ruhig" (oder „gemächlich"), so verstünde jeder, der über einen gesunden Menschenverstand verfügt, was gemeint ist, und dann brauchte das Italienische durchaus nicht zum obligatorischen Unterrichtsstoff für den Musiker zu gehören.

Wie lächerlich geradezu das Fremdwort wirkt, darin bin ich unlängst einmal wieder bestärkt worden, als ich in einer französischen Zeitschrift inmitten eines langen französischen Aufsatzes das gute deutsche Wort „Stimmung" in Verbindung mit „impressionistischer" Musik fand. In der Erkenntnis, daß der französische „Impressionismus" in deutschen Landen immer noch seine beste Pflege gefunden hat, meinte der Schreiber wohl — ganz nach deutschem Muster — auch das deutsche Wort dafür anwenden zu müssen. Man kann sich den komischen Eindruck, den das macht, gar nicht vorstellen, wenn man es nicht selbst gesehen. Da muß ich — das im losen Zusammenhang mit diesen Ausführungen als Zeichen für die Ausländerei der Deutschen überhaupt — an die Antwort einer Kompositionsschülerin von mir, einer Polin, die schon tüchtig in der Welt herumgekommen war, denken, als ich ihr riet, ihre impressionistischen Klavierstücke in Paris an den Mann zu bringen. O, meinte sie, nie und nimmer in Paris! Dort verlangt man diese Sachen nicht. Nur in Deutschland schätzt man das; o die Deutschen sind so sentimental! — Ich weiß nicht, ob das aufs Haar zutrifft. —

Nun soll man durchaus nicht denken, daß ich hoffe, der deutschen Fremdwörtelei könne mit einem Schlage der Garaus gemacht werden. Das ist natürlich ganz unmöglich. Das Übel sitzt so tief, daß eine vollständige Besserung langer, langer Jahre bedürfen wird. Viel ist schon geschehen — vor dem Krieg durch die Arbeit des schon genannten Allgemeinen Deutschen Sprachvereins und einzelne Kämpfer. (Von diesen sei besonders des trefflichen Eduard Engel namentlich gedacht, dessen „Deutsche Stilkunst" [Leipzig 1911] wie so viele andere so auch mich von der Fremdwörtelei bekehrt hat und dem ich mich in manchem hier angeschlossen habe.) Vielen hat ja bekanntlich auch der Krieg erst die Schönheit einer reinen deutschen Sprache zum Bewußtsein gebracht. Viele werden's aber jedenfalls überhaupt nicht empfinden lernen; denn: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen". Und auf Gefühl kommt es hier wie bei der Kunst, oder vielmehr: wie bei jeder andern Kunst hauptsächlich an. Viel mehr auf das Gefühl denn auf das Vernunftmäßige kommt es aber an, wenn man es unternimmt, für die Fremdwörter gute deutsche Übersetzungen zu bilden. Das ist außerordentlich schwer und nur wirklichen Sprachkünstlern möglich. In einem Buch oder Aufsatze über ein Gebiet, wo man bisher lauter fremde Fachausdrücke anwandte, für diese mit einem Male nur deutsche Neubildungen zu gebrauchen, würde gewiß fürs erste einen gezierten oder gar lächerlichen Eindruck machen. Wir sind eben solche Gewohnheitsmenschen, die einen mehr, die andern weniger. Und Gewohnheit ist unsere ganze Fremdwörtelei zu einem guten Teil, zum andern aber Großtuerei mit der Bildung in fremden Sprachen. Für den Gebrauch der welschen Klänge in der Musik hatte man früher die bis zu einem gewissen Grade berechtigte Entschuldigung, daß Deutschland nicht die Heimat dieser Kunst sei; sie ist es längst geworden und hat damit Anspruch auf die Verbreitung ihrer Fachausdrücke in deutscher Sprache über den ganzen Erdball. Dabei ist unsere Sprache so reich an Entwicklungsmöglichkeiten, daß sie auch schon lange auf diesem Gebiet rein deutsch geworden sein könnte, selbst wenn dabei ein Stück künstlerischer Entwicklungsgeschichte flöten ginge. Die es angeht — ich rechne mich selbst dazu —, werden Wörter wie Sinfonie und Kontrapunkt, wenn wir erst einmal schöne deutsche dafür haben sollten, schon noch verstehen und keinen Nachteil für ihre Sonderbestrebungen verspüren, und der Laie wird sich freuen, etwas vor Augen zu haben, was für ihn Fleisch und Blut hat. Schließlich ist die Sprache doch auch keine Gedächtniskunst (Mnemotechnik).

Wie angedeutet, sind in den letzten Jahrzehnten schon viele schöne Verdeutschungen geprägt worden. Alle sind erst scheel angesehen worden, über alle hat man erst hohngelächelt, die meisten aber haben sich trotzdem durchgesetzt, werden jetzt als schön empfunden und sind auch wirklich schön. Neue Erfindungen pflegt man, auch wenn sie aus dem Ausland kommen sollten, gleich mit neuen deutschen Namen zu bezeichnen. Was ist schöner: Aviatik oder Flugwesen, Aviatiker oder Flieger, Aeroplan oder Flugzeug, Automobil oder Kraftdroschke? Und dabei ist — entsetzt euch, ihr Logiker! — die Übersetzung auch nicht in einem einzigen Falle aufs i-Tüpfelchen getreu. Unter dieses Kapitel fallen auch Schraders kniffliche Untersuchungen über die Übersetzung von „Programm", die für mich ganz überflüssig sind. Es kommt nämlich — entsetzt euch noch einmal! — bei derlei Übersetzungen wie bei jeder Wortbildung weniger auf den Sinn an, den sie besitzt, sondern auf den, den man ihr unterlegt. Wie denn unsere Sprache keine Mathematik, sondern etwas gefühlsmäßig sich Entwickelndes ist. Nur muß natürlich der Übersetzungsbildner vermeiden, geradezu unlogisch zu verfahren. Aber das tut ein Künstler, der dabei immer und immer vorauszusetzen ist, sowieso nicht. Selbstverständlich lassen sich auch für welsche militärische Ausdrücke jeder Art gute deutsche Wörter finden. Diese brauchen gar nicht einmal Übersetzungen im eigentlichen Sinne zu sein; die ursprünglichen Bedeutungen passen heute sowieso in vielen Fällen überhaupt nicht mehr auf die heutige.

Bis wir eine auch von Fachausdrücken gänzlich gereinigte deutsche Sprache besitzen werden, wird immer-

hin noch viel Wasser den Rhein hinabfließen, und bis dorthin werden sich freilich die wahren Freunde der deutschen Sprache wohl oder übel — nicht glücklicherweise — noch mit vielen schlechtklingenden Fremdwörtern abfinden und sie in ihrer Sprache dulden müssen, wie ich es auch hier und da noch mußte. Aber unbedingt in Acht und Bann sollte jedes irgend entbehrliche Fremdwort, geschweige denn aus bloßer Eitelkeit und Prahlsucht angewandte getan werden. Wenn aber die Sprachreinigung im gleichen Verhältnis wie in den letzten Jahren andauert, werden wir, sollte man denken, eigentlich nur wenige Jahrzehnte benötigen, um eine ziemlich gesunde Sprache zu besitzen. Offene Fehde aber allen Sprachverwilderern, denen die bisherigen Fremdwörter noch nicht genügen und die ihre Eitelkeit darein setzen, möglichst alberne Mißbildungen neu zu erfinden. Ein Beispiel für viele: die Zwitterbildung „Beethovenianismen“, die Merkmale Beethovenscher Kompositionsweise bezeichnen soll. Wenn ich nicht irre, wurde das Wortungetüm erst vor wenigen Jahren gebildet. Sein Erfinder war darauf gewiß sehr eingebildet.

Ich möchte diese Ausführungen nicht abbrechen, ohne kurz auf Schraders nicht unmittelbar das Fremdwort betreffende Äußerungen, wozu ich mich ebenfalls in Gegensatz stellen muß, einzugehen. Schrader tadelt mit Wustmann Bildungen wie Beethovenabend und Mozartverein. Unendlich viele andere wie selbst „Fremdwort“ (statt fremdes Wort) und „Neubildung“ (statt neue Bildung) schließen sich ihnen an. Diese Bildungen sind — und wenn zehnmal dem Englischen nachgeahmt, was ich noch gar nicht einmal annehmen möchte — durchaus gut und schön. Zum Teufel hier mit aller Logik! Wustmann war überhaupt — bei aller Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche Sprache im einzelnen muß das gesagt werden — ein Beckmesser der Sprache. Ihm fehlte es am guten Gehör für die Musik der Sprache. Er tat z. B. die Bezeichnung „Fahrkarte“, die unbedingt schöne Übersetzung des welschen Billet, in Acht und Bann und wollte dafür lieber das Fremdwort gelten lassen. Es sei, so ähnlich sagt er, Wörtern wie Fahrzeug, Fahrweg u. a. falsch nachgebildet; denn auf Wegen könne man wohl fahren, auf Karten aber nicht. Dabei vergaß er über aller Logik ganz, daß man auf Plänen auch nicht fahren kann — oder hätte er auch an dem schon lange guten und richtigen „Fahrplan“ etwas auszusetzen gehabt?

Es sei mir gestattet, in diesem Zusammenhang eine kleine lustige Geschichte mitzuteilen, die der Herausgeber dieser Zeitschrift, Prof. Friedrich Brandes, erlebte, als er vor Jahren die musikalische Schriftleitung einer Leipziger Tageszeitung innehatte. Einem Federkrieg, dessen nähere Mitteilung hier nicht von Bedeutung ist, glaubte Gustav Wustmann einen letzten Trumpf aufzusetzen, indem er sich in seinen Grenzboten unter dem Titel „Musikschreiber“ — womit er einen geringschätzigen Ausdruck für „Musikkritiker“ zu gebrauchen meinte — zum Worte meldete. Brandes, der die Fehde heraufbeschworen hatte, hakte hier ein und entgegnete mit einem Artikel, dessen Pointe ungefähr diesen Sinn hatte: Wenn einer, der über Musik schreibe, als Musikschreiber bezeichnet werden könne, müsse Wustmann, der ein Buch über „Allerhand Sprachdummheiten“ verfaßt habe, wohl oder übel „Dummheitenschreiber“ genannt werden können. Hier hatte also sogar die berühmte Logik Wustmanns einmal ihre schwache Stunde gehabt. Damit verdanken wir aber dem unglücklichen Erfinder gleich ein neues Wort für Komponist.

Der Streit, ob „deutsche“ oder „lateinische“ Schrift, sei hier nur kurz berührt. Wenn wir wieder „streng logisch“ vorgehen wollten, dürften wir überhaupt keine zusammenhängend geschriebene Schrift, weder eine „deutsche“ noch die „lateinische“ besitzen, sondern müßten den alten Römern die Buchstaben genau nachmalen. Ich sehe aber nicht ein, weshalb wir eine Schrift, die sich ganz ersichtlich jahrhundertelang nach deutschen Wesenseigenschaften entwickelt hat, nicht als die unsere hüten und pflegen sollten, sowohl die geschriebene wie die gedruckte. Für mich verkörpert die deutsche Schrift, besonders die gedruckte in ihrer prächtigen Knorrigkeit, urdeutsche Geradheit und Kraft, während die lateinische für mich etwas Glattes und Klischeeartiges an sich hat. Ich ziehe deshalb die deutsche Schrift vor und bedaure nur, daß sie sich nicht so flott und in der Schnelligkeit vielleicht auch nicht ganz so deutlich wie die lateinische schreiben läßt, weshalb ich mich meist, wenn auch im Grunde ungern, der lateinischen beim Schreiben bediene; andernfalls hätte der Setzer über meine Handschrift noch mehr zu seufzen. Natürlich würde das Knorrige in der deutschen Schrift viel einbüßen, wenn man auf die großen Buchstaben verzichten wollte. Dennoch haben das leider viele unserer Besten — darunter Paul de Lagarde in seinen „Deutschen Schriften“ — getan. In der lateinischen Schrift ist es — mir wenigstens — gleich, ob es jemand tut. Ob großer oder kleiner Buchstabe bei Eigenschaftswörtern, die von Namen abgeleitet sind, gehört meiner Ansicht nach ins Gebiet der Haarspalterei; es ist mir so wenig wichtig, daß es der Setzer nach seinem Gutdünken entscheiden kann.

Bisher glaubte ich aber auch immer, es habe Berechtigung, wenn die Verleger behaupten, daß Zeitschriften, die auch im Ausland gelesen werden sollen, mit lateinischen Buchstaben gedruckt sein müßten. Eine Äußerung Bismarcks (der übrigens auch zu der unangenehmen Gesellschaft der Sprachreiniger gehörte) möchte mich eines andern belehren. Der bekannte Leipziger Bismarckfreund und -forscher Horst Kohl erzählte jüngst in der Neuen Freien Presse von seiner ersten Begegnung mit dem ersten Kanzler und berichtete, daß dieser die Entschuldigung des Verlegers, daß es dem Ausländer durch die Antiqua erleichtert werde, deutsche Bücher zu lesen, nicht habe gelten lassen wollen. „Ein Ausländer, der Deutsch gelernt hat,“ meinte Bismarck, „kennt auch die deutschen Typen, ja es geschieht ihm gar kein Gefallen damit, wenn er ein deutsches Buch im Lateinischen vor sich sieht; der Engländer und Franzose wird dann immer versucht sein, die deutschen Worte, die im Gewande seiner eignen Sprache vor ihn treten, englisch oder französisch auszusprechen, und wird dann mit Ärger empfinden, daß er deutsche Worte vor sich hat. Sprache und Schrift stehen in Wechselwirkung zueinander. Mir geht es nicht anders. Ich wäre nicht imstande, eine englische oder französische Depesche in deutschen Buchstaben zu lesen, es würde mir in jedem Falle sehr schwer werden, und so habe ich die Beobachtung gemacht, daß ich von einem deutschen Buche, das in lateinischen Lettern gedruckt ist, in achtzig Minuten ebensoviel bewältige, als ich in sechzig Minuten lesen würde, wenn es auch deutsch gedruckt wäre. Der deutsche Verleger aber ist für solche Dinge unzugänglich . . .“

Natürlich gehört die Frage, ob deutsch oder lateinisch, große oder kleine Buchstaben, zu den Dingen, die in der

Sprachkunst erst in zweiter Linie kommen. Nur in die zweite Linie gehören aber auch -- hier mögen sich die Logiker ein letztes Mal entsetzen — die Fragen nach der Rechtschreibung und den Satzzeichen. Es ist lobenswert, wenn jemand die neueste amtliche Rechtschreibung und alle Regeln für die Satzzeichen im Kopfe hat — doch ist es unwichtig, weil es nichts mit Sprachkunst, die immer auf den Klang aus sein muß, zu tun hat, sondern einfache Gedächtnisleistung ist. Goethe ist, wenn ich recht unterrichtet bin, sein Lebtag mit den Satzzeichen im Streit gelegen und Pestalozzi desgleichen mit der Rechtschreibung. Dennoch verstanden sich beide einigermaßen auf die Schreibkunst. Ein schöner fließender, in reinem Deutsch gehaltener Stil ist und bleibt aber natürlich das erste Gebot, das dem Schriftsteller vorgelegt werden muß.

Ich weiß, daß an Unzähligen von denen, die die Feder führen, Hopfen und Malz verloren ist, wenn man unternimmt, ihnen das Törichte der Fremdwörtelei vor Augen zu führen. Viele reiten da auf nichtigen Grundsätzen herum und viele wollen ihre Torheit nicht zugeben. Sehr viele, wohl die meisten, sind aber die Sklaven ihrer Gewohnheit. Zum Schluß sei noch behauptet: Eine von allen fremden Klängen gesäuberte Sprache ist ein Zeichen für den Hochstand der Kultur eines Volkes. So haben die alten Griechen und Römer auf die unbedingte Reinheit ihrer Sprache gehalten, die letzten noch dazu, ohne eine wirklich selbstgeschaffene Kultur zu besitzen. Und welcher von unseren größten Klassikern hat sich auf Fremdwörtelei eingelassen? Kein einziger. Und das zu einer Zeit, wo französischer Einfluß so gewaltig wie nie herrschte. Selbst Goethe nicht, dem man doch wahrhaftig nicht das Lob spenden kann, er sei besonders national gesinnt gewesen. Man lese Werthers Leiden und suche darin nach Fremdwörtern. Auf jeder Seite wird man höchstens eins und dann gewöhnlich nur solche finden, die damals für unentbehrlich galten. Überhaupt macht die Reinheit ihrer Sprache einen ganzen Teil der klassischen Stellung unserer Klassiker aus. Hätten sie gefremdwörtelt, so wären sie keine Klassiker, sondern heute versunken, tief versunken — in jener Vergessenheit, worin die Unzahl der heute — oder kann ich schon sagen: bis vor kurzem? — dem Fremdwortschwindel huldigenden Schreiber versinken wird. Denn einem doppelten Schwindel huldigen diese: sie verschandeln die Sprache, indem sie Gedankentiefe und unergründliches Wissen vorheucheln, wo sich eitel Seifenschaum zu glitzernden und schillernden Blasen bläht.



Flauto solo

Über ein „sonderbares Konzert des Kapellmeisters Pepusch“ berichtet Agricola in den „Anekdoten von König Friedrich II. von Preußen“, herausgegeben von Friedrich Nicolai (Erstes Heft, Berlin und Stettin 1788, Seite 148ff.). Neuerdings ist diese hübsche Geschichte durch Eugen d'Alberts kleine reizende Oper „Flauto solo“ allgemein bekannt geworden. Agricola schreibt:

Es wird vielen unbekannt sein, daß König Friedrich Wilhelm I. ein Liebhaber der Musik nach seiner Art war, daß er einen Kapellmeister und eine Art von Hofkapelle hatte. Er ließ dieselbe oft in seinen Zimmern musizieren, aber nur mit blasenden Instrumenten.

Schon unter König Friedrich I. war 1706 die Anordnung getroffen worden, daß das erste Chor Hoboisten von der Königl. Leibgarde der damaligen Hofkapelle einverleibt wurde. Sie spielten in allen Konzerten beim Hofe mit; es ward daher dafür gesorgt, daß in diesem Chor immer gute Virtuosen waren.

Als König Friedrich Wilhelm I. zur Regierung kam, so dankte er die ganze Kapelle ab und behielt nur einen einzigen Musiker, namens Gottfried Pepusch, den er dem ersten Chor der Hoboisten seines großen Regiments zum Kapellmeister vorsetzte. Wenn er in Potsdam war, so hatte er, besonders im Herbst und Winter, des Abends wöchentlich einigemal Musik in seinen Zimmern, die oft einige Stunden dauerte. Er liebte besonders die Händelsche Musik, insonderheit dessen Opern, wovon nur die Arien und Chöre — aber nicht gesungen, sondern auf Hoboen gespielt wurden. Seine Lieblingsmusik waren die beiden Opern Alessandro und Siroë von Händel, deren Arien und Chöre mehr als hundertmal vor ihm durchgespielt worden sind. Die Art dieser Aufführung war, daß die Hoboisten und ihr Kapellmeister, mit den gehörigen Pulten und Lichtern, an dem einen Ende eines langen Saales standen, an dessen anderem Ende der König ganz allein saß. Zuweilen geschah es auch wohl (da er ohnedies gegen Abend etwas zu schlummern gewohnt war), daß er (sonderlich wenn er mittags gut gegessen und nach damaliger Art stark getrunken hatte) während der Musik einschlief. Aber man konnte ihm doch nicht trauen. Denn oft überschlugen die Musiker, wenn sie merkten, daß er die Augen eine Zeitlang geschlossen hatte, einige Arien, um geschwinder fertig zu werden. Ehe sie sich's aber vermuteten, rief er wohl: „Ihr laßt ja was aus!“ Ja er rief wohl: „Da fehlt die Arie —“ und sang den Anfang des Themas vor. So gut waren ihm besonders die Händelschen Opern im Sinne. Wenn er es aber nicht merkte, so pflegten die Musiker den Schlußchor recht stark und vollstimmig zu spielen, daß der König aufwachen mußte. Wenn er dann weiter nichts zu musizieren befahl, so war die Musik geendigt. Dünkte ihm aber beim Aufwachen, die Musik hätte nicht lange genug gedauert, so befahl er wohl, die schon gespielte Oper noch einmal durchzuspielen, und alsdann trauten sie sich nicht recht, etwas auszulassen.

Mehrenteils pflegte der König zu befehlen, welche Oper von Händel oder welche andere Stücke gemacht werden sollten. Wenn dies nicht geschah, so hing die Wahl der Stücke von dem Kapellmeister Pepusch ab, welcher alsdann auch wohl von seinen eignen Kompositionen etwas aufführte. Dabei war der König immer sehr aufmerksam; und wenn ein Stück neu war, welches er gleich merkte, so pflegte er sein Urteil darüber zu sagen, ob es ihm gefiele oder nicht.

Bei Gelegenheit einer Geschichte, die in der Tabaksgesellschaft des Königs vorgefallen war, fiel es dem Kapellmeister Pepusch ein, ein Stück von sechs Fagotten zu machen, welche Porco primo, Porco secundo etc. überschrieben waren. Der König ward durch diese Musik seines Kapellmeisters sehr überrascht. Er ließ sie oft wiederholen und hielt sich dabei allemal den Bauch vor Lachen. Dieses Stück, welches im Winter zuerst zum Vorschein gekommen war, war noch im Gange, als der Kronprinz zur Exerzierzeit vor der Revue nach Potsdam kam. Der Kronprinz liebte bekanntlich die Baßinstrumente nicht, sondern nur die Flöte, und es herrschte bei ihm und seiner Gesellschaft außerdem in der Musik ein feinerer Geschmack; daher wurden an seinem Hofe über dieses Stück mancherlei Glossen gemacht. Er selbst, der bekanntermaßen einen fertigen Witz hatte, zog dieses Stück bei der Tafel mehrmals durch. Einst fügte es sich, daß der alte Kapellmeister Pepusch über den Paradeplatz ging, als der Kronprinz sein Regiment exerzierte. Der Kronprinz ließ ihn zu sich rufen und sagte ihm mit anscheinender Ernsthaftigkeit: Er habe gehört, daß der Herr Kapellmeister eine schöne neue Musik gemacht habe, er wäre begierig, sie zu hören, und ersuche ihn, sie doch diesen Nachmittag bei ihm aufzuführen. Pepusch wollte der Sache ausweichen und versicherte: Es wäre nur eine Kleinigkeit, nicht würdig von Sr. Kgl. Hoheit gehört zu werden. Der Kronprinz aber versicherte ihn: Er habe wohl gehört, daß es eine ge-

lehrte sechsstimmige Musik sei, und er bäte sich es aus, sie von den Virtuosen, für die sie gemacht worden, zu hören.

Es war denselben Nachmittag beim Kronprinzen eine große Gesellschaft versammelt worden, um das Stück zu hören und sich über den Komponisten lustig zu machen. Mitten im Saale waren sechs Musikpulte gesetzt, und die Hofleute lachten schon im voraus darüber, daß da würde gegrunzt werden. Pepusch kam endlich mit sieben Hoboisten an. Er legte seine Musik ganz ernsthaft selbst auf die Pulte aus, und als alle sechs belegt waren, sah er, mit einem Notenpapiere in der Hand, im Saale umher. Der Kronprinz kam auf ihn zu und fragte: „Herr Kapellmeister, sucht Er etwas?" „Es wird noch ein Pult fehlen", antwortete Pepusch. „Ich dachte," versetzte der Kronprinz lächelnd, „es wären nur sechs Schweine in Seiner Musik". „Ganz recht, Ew. Kgl. Hoheit", versetzte Pepusch; „aber es ist da noch ein Ferkelchen gekommen: — Flauto solo!"

Der König erzählte selbst an Quanz diese Geschichte mit Lachen und setzte hinzu: „Der alte Kerl hatte mich doch angeführt, und ich mußte ihm noch gute Worte geben lassen, daß er nur das Ferkelchen nicht noch dazu vor meinem Vater produzierte!"

Rundschau

Oper

Leipzig Vom Arbeitsplan der Oper schieden in dieser Spielzeit, mit Ausnahme von Mignon und älterer italienischer, fast alle ausländischen Werke aus; auch von Erst- und Uraufführungen wurde abgesehen, so daß es sich wesentlich um Neueinstudierung bewährter deutscher Musikdramatik handelte. Vom Krieg war das Sängerpersonal bisher nur durch die Einberufung des neuen Heldenbaritons Hans Spies empfindlich betroffen, der sich im Westen das eiserne Kreuz erkämpfte, während der Heldentenor, Herr Tosta, aus seinem Garnisondienst bald wieder zurückkehrte. Im Orchester haben sich die zahlreichen Ersatzkräfte unter Otto Lohses Stabe überraschend schnell und gut eingearbeitet. Da der Oberspielleiter Dr. Lert noch immer als österreichischer Offizier im Dienst steht, lag die ganze riesige Arbeitslast auf den Schultern Georg Marions, dessen für alle Buffotenöre vorbildliche Gesangskunst daher fast ganz in den Ruhestand getreten ist.

Trefflich haben sich großenteils die neu hinzugekommenen Kräfte bewährt, und nicht selten war es ihnen zu danken, vorzüglich Frau Hansen-Schultheß, den Herren Hans Lißmann und Hans Müller, wenn sich manches Werk bei uns vom vorherrschenden Charakter des Konzertgesangs im Kostüm zu dem eines wirklichen Theaterstücks gehoben hat. Auch Ernst Possony und der neue Tenorbuffo Eugen Albert unterstützten diese Bestrebungen mit bestem Erfolg. In besonders hohem Grade kam dies alles natürlich der Spieloper zugute, deren sich Otto Lohse mit besonderer Liebe annahm. Der Entführung, den neu einstudierten Werken: Barbier von Sevilla, Regimentstochter, Verkaufte Braut (unter Leitung Konrads), den Lustigen Weibern von Windsor, der mit Opernkräften besetzten Fledermaus, Humperdincks Königskindern, der Traviata, in welcher Aline Sanden und Hans Lißmann auch rein darstellerisch Ausgezeichnetes boten, dem Rigoletto und Othello, in denen Ernst Possony, dort in der Titelrolle, hier als Jago, Außerordentliches an Charakteristik bot. Auch in dem von Konrad geleiteten Evangelimann mit der von Rudolf Jäger ergreifend gegebenen Titelrolle bot Possony als der ältere Bruder einen Gegensatz von stärkster Wirkung.

Herr Tosta, der für ein Jahr der Unsere wurde, erfreute u. a. als Radames, Rienzi, Siegmund, Tannhäuser und Lohengrin. Mit seinen prachtvollen Mitteln und seiner Intelligenz würde unter Führung des Spielleiters in normalen Zeiten gewiß außergewöhnlich Anziehendes erreicht. Schnell wieder vom Spielplan verschwunden war leider der Tell mit Alfred Kase als in jeder Hinsicht glänzendem Vertreter der heldenhaften Titelrolle, ebenso Rienzi, zu dem man wieder die alte Ausstattung genommen hatte, wogegen sich Oberon trotz der dramatischen Schwächen der Wiedergabe längere Zeit hielt. Auch Goetzens „Der Widerspenstigen Zähmung", deren starke Mängel nur durch eine entsprechende Hervorhebung der Lichtseiten zu retten sind, unter Bernhard Porst erfreute sich nicht lange des Bühnenlichts, da in der Besetzung die durchaus notwendige Echtheit der Typen von lyrischem Sopran und Heldenbariton vermißt wurden. Mit Gertrud Bartsch und Alfred Kase würde die Oper dank den beiden großen Duos vielleicht Zugstück geworden sein.

Einen außerordentlichen künstlerischen Erfolg hatte unsere Ballettmeisterin Emma Grondona zu verzeichnen mit dem erfolgreichen Versuch, zu Glucks Orpheus (die Titelrolle durch Valeska Nigrini wundervoll vertreten) in den zahlreichen Gruppierungen und Tänzen etwas von der Schablone Abweichendes, einem geläuterten, unverdorbenen Geschmack entsprechend Stilisiertes zu geben.

Gott sei Dank spielte der den Arbeitsplan störende Personalersatz in diesem Theaterjahr nur eine ganz geringe Rolle. Um den Ersatz für Mizzy Marks bewarben sich Elsa Major vom Stadttheater in Teplitz und Louise Modes-Wolf von der Züricher Oper. Letztere gefiel im zweiten Akt Lohengrin so, daß sie sofort gewonnen wurde. Die hohen Erwartungen hat sie am besten als Pamina erfüllt, wozu hier der in seltenem Maß gute Dialog beitrug; man darf gespannt sein, das schöne, warme und ausdrucksvolle Organ in weiteren Hauptrollen sich betätigen zu hören, da es in zweiten Partien nicht recht zur Entfaltung kommt. Im Heldentenorfach versuchten sich Georg Schmieder von Kassel, Kammersänger Hans Tänzler und Joseph Vogl von der Breslauer Oper, dessen Othello und Tristan seine Gewinnung für die nächste Spielzeit veranlaßten. Inzwischen sang er auch den Parsifal hier und erwies sich als ein hochintelligenter Künstler mit ausgiebigen Mitteln, dessen Wiedergabe führender Partien von echter Empfindung für Schönheit und Würde der deutschen Gesangssprache durchdrungen ist, eine nicht allzu oft genossene Wohltat in der Vertretung seines Faches. Im übrigen bot der Parsifal, den man zu Ostern viermal bei ausverkauftem Hause spielte, in einer radikalen Umgestaltung der nunmehr ganz wundervoll angeordneten Blumenmädchenszene seine größte Anziehung. Manches hatte man in der Inszenierung, besonders in der Beleuchtungsfrage gemildert, wogegen andere weitklaffende Abweichungen von Wagners bestimmtesten und begründetsten Vorschriften in ihrer ganzen Härte bestehen blieben. So großartig in der Theorie der Gedanke ist, alles Szenische plastisch aufzubauen, so gefährlich war es, das gerade in einem Zauber- und Verwandlungsstück zu betätigen, das auf rein malerische Reize, auf Helldunkel und Phantastik in ganz besonderem Maße angewiesen ist. Dagegen boten die Aufführungen ein fast einzig dastehendes Beispiel von geistiger Vertiefung der sämtlichen Hauptrollen, wie es z. B. in der ersten Aufführung durch Valeska Nigrini und die Herren Vogl, Alfred Kase, Possony und Müller geschah.

Die Strauß-Woche, vom 1. bis 6. Mai, brachte Feuersnot, Salome, Elektra und Rosenkavalier, die beiden tragischen Einakter unter Leitung des Autors, die beiden anderen Werke unter Otto Lohse. Als Gast wurde nur Ernst Kraus von der Berliner Hofoper herangezogen, der einen in jeder Hinsicht bedeutenden Herodes gab. Warum keiner unserer beiden trefflich für die Rolle geeigneten Tenöre, der Herren Jäger und Tosta, die Rolle gab, um durchaus mit eigenem Personal zu

arbeiten, ist nicht bekannt. Die geistige Heldin des Zyklus war Aline Sanden als Salome, Oktavian und Elektra. In letzterer Partie bleibt es nur bedauerlich, daß unsere Anordnung dieser Oper nicht mit Rücksicht auf das kolossale Orchester und die Eigenart dieser großen Künstlerin, die weder eine ungewöhnlich große Stimme noch ungewöhnlich scharfe Aussprache einschließt, die meisten Szenen der Elektra mehr auf die Vorderbühne verlegt. Hervorragend waren auch die übrigen Frauenrollen vertreten: Diemut, Chrysothemis, Marschallin durch Gertrud Bartsch, Herodias und Klytaemnestra durch Valeska Nigrini, während dem Rosenkavalier noch immer eine in der Gestalt einigermaßen zum Oktavian passende Sophie fehlt. Von Herrenrollen gab Ernst Possony in ausgezeichneter Weise den Kunrad und Faninal; Erich Klinghammer stellte einen würdigen Jochanaan und Orest, Hans Müller einen launigen Lerchenau. Unter den zahlreichen Nebenrollen trat Hans Lißmanns gewinnender Narraboth hervor.

Straußens Taktgebung zeigte zwingende Klarheit und Plastik, die rhythmische Gestaltung der Motive äußerste Schärfe. Von außerordentlicher Wirkung war der Wechsel von biegsam gedehnten, der ganz frei sich auslebenden Singstimme nach unterlegten Zeitmaßen mit unaufhaltsam dahinstürmenden, ebenso die Ablösung der im ganzen auch tonlich dem Gesange zart untergeordneten Begleitung durch gewaltiges Aufflammen des ungebrochenen Orchesterklangs. Gerade das Dirigentengastspiel von Strauß setzte die unermüdliche vorbildliche Orchesterdisziplin Otto Lohses in helles Licht; denn nur eine Körperschaft, die dauernd in Meisterhand steht, vermag sich der persönlichen Eigenart des leitenden Autors in so glänzender Weise sofort anzupassen. In nicht wenigen Werken gehörte auch das Aufmachen alter unberechtigter Kürzungen und ihr völlig glattes Einarbeiten in den übrigen neu polierten Opernkörper zu jener Eigenart von Lohses Arbeitsweise, die den ganzen Charakter unseres Opernbetriebs auf einer höheren Stufe hält.

Dr. Max Steinitzer

Konzerte

Berlin Unter den Konzerten, die weniger der Kunst als der Kriegsfürsorge dienen und daher kaum Anrecht auf Erwähnung in musikalischen Fachblättern haben, ragte immerhin eines hervor, das die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger unter der Leitung von Max v. Schillings gab. Leider brachte aber auch er nur drei in der verflossenen Saison unglaublich abgedroschene Orchesterwerke zur Aufführung: Schuberts unvollendete Sinfonie, Wagners Siegfriedidyll und Straußens „Tod und Verklärung". Besonderes vermochte er damit nicht zu sagen; es waren Leistungen, wie man sie vom Philharmonischen Orchester unter einem namhaften Dirigenten gewohnt ist. Selbst das Vorspiel zum dritten Akte seines Musikdramas „Der Pfeifertag" wirkte nicht anders als in der Königl. Oper, wo das Werk ja ein ephemeres Dasein gefristet hatte. Großen und verdienten Erfolg errang dagegen die Königl. Opernsängerin Mafalda Salvatini mit der Arie der Eboli aus Verdis Don Carlos. Außerdem war noch Erik Schmedes, der berühmte Heldentenorist aus Wien, da. Da er sein Gepäck auf der Reise verloren hatte, konnte er weder im Konzertanzuge auftreten noch sein angekündigtes Programm absingen, für das dann das Liebeslied aus der Walküre sowie Lieder von Mahler (Reveille, statt dessen man Revelge schrieb — als ob nicht Revelje richtigeres „Deutsch" gewesen wäre —!) und Strauß substituiert wurden. Als Liedersänger war der Künstler aber gleich so vielen andern Operisten nicht am Platze. Über die zwischen der Musik stattgefundene Deklamiererei zu urteilen, ist nicht meines Amtes. Kurz, dieses Orchesterkonzert enttäuschte und hatte auch den erwarteten Zulauf nicht.

Tags darauf war ein Liederabend als Selbstzweck, d. h. ohne Kriegswohltätigkeit. Das Berliner Gesangsquartett der Damen Angstin-Brunck, Gast, Genner und Schmidt-Annaberg gab ihn. Sonores Stimmaterial mit einem wunderbaren Kontraalt, reine Intonation und eine feine, vielseitige Vortragskunst zeichnen diese Vereinigung aus. So gelangen ernste wie heitere Stücke gleich vorzüglich. Es waren Sachen von Rob. Schumann, Elisabeth Kuyper, Alexis Holländer und deutsche Volkslieder. Am unsangbarsten war das spröde, schlecht gesetzte Lied „Die schaffende Frau" von Kuyper: gleichwohl bezwangen es die vortrefflichen Quartettistinnen. Zwischendurch gaben sie Gelegenheit, ihre Kunst auch einzeln im Sologesange kennen und würdigen zu lernen.

Dieses schöne Konzert war am 1. Mai, ein hübscher Anfang des Wonnemonds. Am 2. trat der Berliner Volkschor auf den Plan, jener wichtige Faktor im hiesigen Musikleben, der die unteren Schichten der Bevölkerung mit so großem Erfolge zur aktiven Beteiligung an der Pflege der oratorischen Kunst heranzieht und dafür von der Königl. Polizei drangsaliert wurde. Er ist derselbe, dem letztere zunächst Bußtags- und Karfreitagsaufführungen verbot, weil Tinels Franziskus und Liszts Heilige Elisabeth keine geistlichen Werke wären, und dann, weil die Neue Welt, der größte und beste Konzertsaal Berlins, nicht als angemessenes, d. h. buß- und karfreitagswürdiges Lokal angesehen werden könnte. Nun, diesmal sang der Chor in der Königl. Garnisonkirche, und zwar hochvollendet Bachs Kantate „Ein' feste Burg" sowie Brahms' Requiem. Als Orchester waren die Philharmoniker da, an sich also schon eine Gewähr für gutes Gelingen. Der vortreffliche Chormeister Ernst Zander hat denn auch allen Grund, mit diesem „geistlichen Konzerte" zufrieden zu sein. Solistisch wirkten Frau Grumacher de Jong und Sidney Biden mit. Biden sang zwischen den beiden Chorwerken auch die vier „Ernsten Gesänge" von Brahms und bewährte sich damit aufs neue als der gediegene, zuverlässige Künstler, als der er seit langem geschätzt ist.

Bruno Schrader

Dresden Robert Volkmanns 100. Geburtstag gab auch dem Dresdner Orpheus Veranlassung zu einer Gedenkfeier, die Alice Politz, die einstige jugendliche Heldin der Dresdner Hofbühne, mit einem Gedenkgedicht von Hans Orlepp einleitete. Dann hörte man von Volkmann Männerchöre (sogar Uraufführungen, trotzdem sie gedruckt sind), Lieder und das Trio in B moll. Die beste Ausführung vermag den Werken nicht mehr jene Lebenskraft einzuhauchen, deren sie bedürfen, um uns im höchsten Maße zu fesseln. Der Orpheus gab sich unter Prof. Kluges Leitung alle Mühe; auch Frau Hofopernsängerin Bender-Schäfer und die Herren Prof. Bachmann, Kammermusiker Paul Wille und Prof. Georg Wille widmeten sich mit Eifer ihren Aufgaben, und doch kam es nur zu Teilerfolgen. Ein zweiter Teil war der Gegenwart, dem Vaterlande gewidmet. Hier erzielte der Orpheus starke Wirkungen; auch Frau Bender-Schäfer ließ ihre volle Altstimme in einer Reihe Liedern erklingen. Frau Politz sprach vaterländische Gedichte, sie war auch hier ganz Künstlerin. Wie alljährlich so wurde auch in diesem Winter zum Besten des Vincentiusvereins ein Konzert gegeben, das überlieferungsgemäß viel Abwechslung bot. Kammersänger Plaschke, Frau Kammersänger Plaschke-von der Osten und Hofopernsänger Zottmayr sangen Kriegslieder von Franz Bachmann und Lieder von Eva Faltis. Die letztgenannte Dame spielte auch die Lisztsche Dante-Sonate für Klavier, freilich nicht so kunstfertig, wie man es gern gesehen hätte. Ganz prachtvoll war das Ehepaar Plaschke. Viel Freude durfte man über den Opernchor haben, der unter Pembaurs Leitung einige prächtige Chöre sang, darunter eine sehr nette Arbeit Mozarts „d' Bäurin hat d' Katz verlor'n" und vierstimmige Lieder von Haydn. Die Instrumentalkunst war durch ein wirkungsvolles Opus von Halvorsen (Sarabanda und Passacaglia) für Violine und Bratsche und die Suite für fünf Blasinstrumente von Otto Wunderlich vertreten, von Mitgliedern der Kgl. Kapelle vollendet wiedergegeben. Unter den Konzertabenden der letzten Wochen ist der Chorabend zu nennen, den eine junge Dresdner Komponistin, Frl. Ilda v. Wolf, veranstaltete. Den Höhepunkt der

Darbietungen bildete eine Hymne für Frauenchor, Soli und Klavier der genannten Dame, die sich in diesem Werk als eine entschieden begabte Tonkünstlerin offenbarte. Sie beherrscht die Form und bewegt sich auch bei schwierigerer Schreibweise (wie z. B. der Fuge) recht sicher; sie hat eine angenehme Art, tonmalerisch zu schreiben und zu charakterisieren, nur scheint ihre Erfindungsgabe zuweilen zu stocken, wenn man die Themen näher prüft. Der Schluß des Werkes ist besonders schön. Der Chor wie seine Leiterin befleißigten sich auch in Schuberts vierstimmigem Chor „Gott ist mein Hirt" und in Mendelssohns Motette „Veni Domine" einer künstlerischen Wiedergabe. Hofschauspieler Pröckl wirkte als erfolgreicher Rezitator mit.

Der Gesangverein der Staatseisenbahnbeamten, geleitet von Kapellmeister Elsmann, hatte nur Werke gewählt, die für Dresden neu waren: Werke von J. Reichert (Dichtung von Heinrich Hart), R. Feigerl („Einst geschieht's" von Geibel) und H. Jüngst („Dem Andenken der Emden"), die sämtlich pathetisch gehalten sind, aber doch in ihrer Wucht und ihrem melodischen Charakter starke Wirkungen ausübten. Eine Steigerung bildete J. L. Nicodés vaterländische Komposition „Die Adler von Mars-la-Tour" für Männerchor, Kinderchor und Orchester, ein wahrhaft glänzendes Stück, das reich an melodischen Schönheiten ist und in keinem Teil bloße hurramäßige Pfade wandelt. Hier liegt schon mehr darin. Auch die Bismarck-Hymne von G. Wohlgemuth zeigt vornehmen musikalischen Geschmack. Die Steigerung ist von guter Wirkung, und ein prachtvoller Schluß krönt das Ganze. Der Chor sang ausgezeichnet und auch der Schneidersche Kinderchor der IX. Bürgerschule sang die vaterländischen Gesänge ganz ausgezeichnet. Die sinfonische Dichtung „Korsholm" des finnischen Tonsetzers Järnefelt fand lebhaften Beifall, und einen guten Eindruck rief auch die Wiener Opernsängerin Liesl Schulhoff hervor, die R. Strauß gewählt hatte, und zwar seine seltener zu hörende „Verführung" (Gedicht von Mackay), für deren Wiedergabe der jungen Dame aber Leidenschaft und Temperament fehlte. Der vierte Volkskunstabend zum Besten notleidender Musiker war für die Zuhörer durch die Mitwirkung erster künstlerischer Kräfte ein Abend der Erhebung. Lilli Lehmann war von Berlin herbeigeeilt und erfreute alle mit Proben ihrer geläuterten Kunst, die uns so tief berührt, weil uns alles das, was die Künstlerin singt, als Erlebnis erscheint und aus tiefster Seele quillt. Auch Rich. Buchmayer gab einige Proben seiner reifen Vortragskunst. Fritz Lindemann war als Begleiter wie Pianist gleichfalls Gegenstand der Anerkennung. In den Dienst der guten Sache hatte sich auch der Damenchor der Liedertafel gestellt, der unter Karl Pembaurs Leitung sich beachtenswert entwickelt hat. Man hörte ein neues Werk des genannten Dirigenten, den Frauenchor „Im Zauber Venedigs" mit Harfe (Eva Hagen) und kleinem Orchester (Mitglieder der Gewerbehauskapelle). Uns erfreuten der melodische Reiz, das Tonmalerische, das Festhalten charakteristischer Stimmung und die gesangliche Steigerung, die zu einer vollen Wirkung führte.

Noch verdient ein Konzert der Volkssingakademie Beachtung, weil es in Dresden noch nicht gehörte Werke brachte. Der Chor brachte unter Musikdirektor Reicherts straffer Leitung zunächst eine Uraufführung des Chors „Bekenntnis" von Erich Kauffmann-Jassoy, einem in Dresden lebenden Komponisten. Die Dichtung stammt von einem Arbeiter und stand im Simplizissimus, sie predigt die Liebe der Arbeiterschaft zu Deutschland, eine Vaterlandsliebe, die nicht Worte sondern nur Taten kenne und zu jedem Opfer bereit sei, den Feind von den Grenzen fernzuhalten. Der Komponist hat die Form schlichter Erzählung gewählt, der Chor singt den Text daher unisono, während Orgel (Camillo Schumann) und Klavier (der Komponist) ein einfaches musikalisches Fundament abgeben. Das Ganze ist in markigem Stil gehalten und erhebt sich an einzelnen Stellen zu kräftiger Wirkung, hätte aber doch mehr Großzügigkeit und musikalische Farben vertragen. Gleichfalls zum ersten Male wurde das Chorwerk mit Solostimmen „Das Tränenkrüglein" von Georg Schumann, mit Begleitung des Klaviers (der Komponist), Orgel (Camillo Schumann) und Harfe (Frl. Eva Hagen) aufgeführt. Die Dichtung hat H. Erler geschrieben, ihr liegt die Sage vom Tränenkrüglein zugrunde. Es kommen darin drei Personen vor: der Erzähler (Tenor), der die Begebenheit erzählt, die Mutter (Alt) und ihr verstorbenes Kind (Sopran). Die Dichtung ist breit angelegt, so daß dem Komponisten reichlich Gelegenheit geboten ist, tonmalerische Gebilde und Gefühlsstimmungen zu entfalten. Jeder Abschnitt der Komposition zeigt Schumann auf der Höhe künstlerischen Empfindens und musikalischen Gestaltens. Der Gesang des Kindes an die Mutter und mit dem Chor im Finale, der Chor in der Kirche und die Empfindungen der Mutter angesichts des Weihnachtsbäumchens sind von ergreifender Schönheit. Wie die Gesangsstimmen sind auch Orgel, Klavier und Harfe meisterhaft behandelt. Die Aufführung war bis auf kleine Schwankungen des Chors im mittleren Teil und Unsicherheiten, die sich bei Einsätzen der Stimmen bemerkbar machten, ausgezeichnet. Die Frauenstimmen deckten allerdings zu sehr die Männerstimmen. Frau Kammersängerin Nast (Kind) entzückte durch die aus tiefem Innern gestaltete Partie und Stimmschönheit, und auch die Hofopernsängerin Frl. v. Normann (Mutter) sang mit schöner Altstimme. Der Komponist wurde wiederholt gerufen. Zwischen beiden Chorwerken spielten Prof. Schumann (Klavier), Theo Bauer, Clemens Schumann, Georg Furkert und Rich. Wohlrab das musikalisch hochstehende Quintett Nr. 2 (Werk 41) von Georg Schumann.

Der Dresdner Komponist und Kammervirtuos Professor Hermann Scholtz begeht am 7. Juni seinen 70. Geburtstag. Aus diesem Anlaß veranstaltete der Musikpädagogische Verein letzthin einen Scholtz-Abend vor geladenem Publikum als eine Vorfeier, da sich der Juni nicht zu Konzertveranstaltungen eignet. Der Saal war bis zum letzten Platz gefüllt. Das Konzert, das nur Scholtzsche Kompositionen aufwies, begann mit dem Trio für Klavier, Violine und Violoncello in Fmoll, das Prof. Urbach und die Kammermusiker Th. Bauer und Zenker edel im Ton und klar im Ausdruck vortrugen. Dann las Herr Dr. Wauer einen von Prof. Richard Müller verfaßten Vortrag, der ein Schaffens- und Lebensbild des gefeierten Künstlers entrollte. Wir wollen aus dem so undeutlich als möglich gehaltenen und nur für die vorderen Reihen verständlichen Vortrag herausheben, daß Scholtz in Breslau geboren wurde und vorzugsweise Schüler Schulz-Beuthens und Riedels in Leipzig war, dann zu Liszt und Bülow in nähere Beziehung trat und in Berlin und München lebte, auch Italien bereiste, bis er sich 1875 dauernd in Dresden niederließ. Er gab Konzerte in allen Großstädten Deutschlands und Englands und heftete überall Ruhm an seinen Namen. Zum Schluß feierte der Redner Scholtz als Komponisten, Klaviervirtuosen, Musikpädagogen und Menschen. Darauf trugen Kammervirtuos Prof. Bachmann, Prof. Gustav Schumann, Prof. Urbach und Mary Schmid, letztere mit warm beseelter, klangvoller Stimme, mehrere Werke des Gefeierten künstlerisch vollendet vor, der schließlich, dem rauschenden Beifall folgend, selbst zum Flügel trat und sich hören ließ. Lorbeer und Blumen folgten dem nicht endenwollenden Beifall für diesen Künstler, der im Musikleben Dresdens eine beachtenswerte Rolle spielt.

Georg Irrgang

Leipzig Unter der zielsicheren Leitung ihres Chormeisters W. Hänssel veranstaltete die Concordia in der Michaeliskirche eine Musikaufführung, deren Ertrag zum Besten der Kriegsnotspende verwendet werden soll. Die Concordia hat auch diesmal sehr schön gesungen: mit der gewohnten Sauberkeit und jenem Geschmack, der diesen Verein berechtigt, sich zu den besten Männerchören der Stadt zu zählen. Übrigens merkte man weder dem schwungvollen Vortrag von Bachs „Dir, dir, Jehova" noch dem von E. F. Richters „Groß sind die Wogen" oder Hauptmanns „Ehre sei Gott in der Höhe" an, daß ungefähr 60 Sänger im Felde stehen. Solistisch beteiligte sich die Konzertsängerin Rose Brinkmann am Konzert, die einige der Biblischen Lieder von Anton Dvorak mit schöner, klarer Stimme, gesundem Empfinden und Sinn für die Eigen-

art dieser Stücke vortrug. Sie wurde außerordentlich feinsinnig begleitet von dem Organisten der Michaeliskirche Emil Paul, der weiter noch in P. Gerhardts delikatem Vorspiel zu „Nun ruhen alle Wälder“ und in einer Improvisation zeigte, daß er nicht Orgelspieler, sondern ein wirklicher vortrefflicher Organist ist. Verschönt wurde der Abend durch eine hochpoetische Ansprache des neuen Pfarrers Dr. Scherffig. Ernst Müller

Noten am Rande

Beethoven und die englischen Sozialisten. Obwohl jetzt in England alles Deutsche verpönt ist, haben die dortigen Sozialisten sich Beethovens „Freude schöner Götterfunken“ zu ihrer Hymne erkoren, nachdem sie Edward Carpenter zuerst in seine „Chants of labour“ (mit verändertem Text) aufgenommen hatte. Die Beethovensche Melodie hat die früher beliebte „The red flag“ vollständig verdrängt.

Eine Jahrhunderterinnerung an Weber. In Nr. 215 des Wochenblatts für gebildete Stände vom Jahre 1815 findet sich folgende

Kunst-Anzeige.

Zur Feyer der Schlacht bey Belle-Alliance habe ich die Composition einer Cantate unter dem Titel: Kampf und Sieg, zur Feyer der Vernichtung des Feindes im Jahre 1815 — unternommen. Welches ich, um unangenehmes Zusammentreffen zu verhüten, hiermit anzuzeigen für nöthig erachtet habe.

Karl Maria von Weber, Director der Oper zu Prag.

Englische Musik. Das Orchester eines Wiener Varietétheaters war kürzlich der Schauplatz eines musikalisch-patriotischen Streites, dessen Ausgang beweist, wie vorsichtig man sein muß, wenn es sich um englische Musik handelt. Einer der zum Programmwechsel eingetroffenen Artisten reichte den Musikern seine Noten in das Orchester hinunter, um die übliche Verständigungsprobe zu halten. Die Musiker besahen sich den Titel des Stückes, lasen den Namen des Komponisten, aber sie spielten nicht; sie weigerten sich einfach. Sie sagten, es gebe genug deutsche Musikstücke, und es sei daher nicht nur unnötig, sondern auch unpatriotisch, das Stück eines englischen Komponisten zu spielen. Der Artist bat, man möge doch in seinem Falle eine Ausnahme machen, denn an dieses Stück sei er seit Jahren gewöhnt, und nicht nur, daß die einzelnen Phasen seiner Arbeit genau mit den Teilen dieser Musik zusammenfallen müßten, es sei ihm auch ganz unmöglich, bis zum Abend ein anderes zweckentsprechendes Musikstück aufzutreiben. Es half nichts. Die Musiker weigerten sich, der Artist fluchte, der Oberregisseur schrie, der Direktor drohte, das ganze Orchester an die Luft zu setzen. Bis endlich ein älterer Musiker aufstand und seine patriotischen Kollegen beruhigte: „Wir können's ruhig spielen, dös Stuck“, sagte er. „Der Verleger nämlich, der es damals 'kauft hat, wollt's absolut englisch haben; aber komponiert is dös Stuck von mir!“

Kreuz und Quer

Amsterdam. Hier starb kürzlich, 40 Jahre alt, der Geiger und Viola d'amour-Spieler Dr. Niel Vogel. Er war ein eifriger Forscher auf dem Gebiet der Originalliteratur für die Viola d'amour und hat in dieser Hinsicht auch auf der Dresdner Kgl. Bibliothek wertvolle Funde gemacht, darunter Werke von Vivaldi (Konzert) und Christian Petzold (Partita für Viola d'amour solo).

Berlin. Das unterm 2. Dezember 1914 ausgeschriebene Stipendium der Nathalie Hirsch geb. Wolf-Stiftung im Betrage von 350 M. ist von der Kgl. Akademie der Künste in Berlin unserer geschätzten Mitarbeiterin Fräulein Katharina Schurzmann, Meisterschülerin von Prof. Gernsheim, zuerkannt worden.

— Das Philharmonische Orchester gab auf seiner Rückreise von Brüssel ein Sinfoniekonzert in Frankfurt a. M., dessen Programm Werke von Beethoven, Brahms (erste Sinfonie) und Wagner enthielt. Artur Nikisch dirigierte. Trotzdem war der Besuch flau. Der künstlerische Erfolg ließ hingegen nichts zu wünschen übrig.

— Hermann Guras Pacht des Theaters am Bülowplatze (Freie Volksbühne) läuft vom 1. Juli bis zum 15. August. Der Künstler wird auch diesmal wieder ausschließlich die Werke Wagners zur Aufführung bringen.

Kiel. Im letzten Konzert zum Besten des Orchesters des Vereins der Musikfreunde brachte Kapellmeister Ludwig Neubeck den „Gesang der Athener“ von Sibelius für Männerchor und Orchester mit großem Erfolge zur Erstaufführung in Kiel.

Osnabrück. Dr. Heinz Hungerland teilt uns mit, daß er eine Stradivarigeige aus dem Jahre 1715 entdeckt habe, die er veräußern will. An der Schnecke der Geige befindet sich die Inschrift „Conservatory Violin“.

Riga. Hier starb am 1. April der bekannte Wagner-Biograph Karl Friedrich Glasenapp am Herzschlag im Alter von 67 Jahren. Er war in Riga geboren, studierte in Dorpat Philologie und vergleichende Sprachwissenschaft und war zuletzt Dozent für deutsche Sprache und Literatur am Polytechnikum in Riga. Seine Wagner-Biographie, die zum erstenmal 1876/77 erschien, ist jetzt in dritter Auflage sechs Bände stark und ist das umfassendste Werk über das Leben Richard Wagners (Verlag von Breitkopf & Härtel).

Sondershausen. Georg Woerl, der Konzertmeister der Sondershäuser Hofkapelle und Lehrer am fürstlichen Konservatorium, ist 52jährig in Sondershausen gestorben.

Tilsit. Eine vortrefflich gelungene und tief ergreifende Aufführung von Mozarts Requiem bot der Oratorienverein unter Kgl. Musikdirektor Wolff in der Stadtkirche. Als Solisten wirkten mit: Auguste Pohl, Theo Bandel (Berlin), Reinh. Koenenkamp (Danzig) und Richard Bieck.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 21

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 27. Mai 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Beethovens Stellung zu Bach und Händel

Von Dr. **Konrad Huschke**

Der Riese vom Rhein, Ludwig van Beethoven, hat schon als ganz junger Musikus dem Erzvater Johann Sebastian Bach seine Huldigung dargebracht. Von Christian Gottlob Neefe, dem kurfürstlichen Hoforganisten in Bonn, jenem kleinen, buckligen, aber geistig höchst beweglichen Musiker, der den jungen Titanen mit seinen Sarkasmen oft verletzte, aber doch dabei in höchstem Maße künstlerisch anregte und vor allem aus all der Zerfahrenheit und Planlosigkeit, mit der der gewissenlose Vater die musikalische Erziehung des genialen Sohnes betrieb, herausriß, wurde dem zwölfjährigen Beethoven bereits die schwere Kost des Wohltemperierten Klaviers vorgesetzt, und zwar so intensiv, daß er noch später den größten Teil dieser berühmten Präludien und Fugen auswendig spielte. Seit jener Zeit datiert Beethovens Verehrung für Bach. Ehrfürchtig nennt er ihn den Vater der Harmonie, und aus tiefster Seele kommt ihm der bewundernde Ausruf: „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen wegen seines unendlichen, unausschöpflichen Reichtums von Tonkombinationen und Harmonien". Über den Namen Bach plant er eine Ouvertüre, und besonders in seiner dritten Stilperiode ist Bachs Einfluß an der vertieften Satzkunst nicht zu verkennen. Aber dann beschränkt er sich doch wieder darauf, ihn „das Muster eines deutschen Organisten" zu nennen. Und so lobend dieses Wort ist, so faßt es doch nicht im entferntesten Bachs weltumspannende Bedeutung.

Beethoven kannte nur weniges von Bach. Sein treuer Schildknappe Schindler, der trotz seiner Schrullen und so mancher Unzuverlässigkeit viel wertvolles Beethoven-Material überliefert hat, hat darüber Näheres mitgeteilt. Nach ihm war der Vorrat Bachscher Werke bei Beethoven nur ein sehr kleiner. Einige Motetten ausgenommen, die meistens im häuslichen Kreise bei dem Baron van Swieten, dem ersten der Beethovenschen Mäzene in Wien, gesungen worden waren, befanden sich in diesem Vorrat das Wohltemperierte Klavier, mit sichtbaren Zeichen fleißigen Studiums, drei Hefte von den Exercices, fünfzehn Inventionen, fünfzehn Sinfonien und eine Toccata in D moll. Das war das meiste, was, nach Schindler, das damalige Wien von Bach kannte. Es ist herzlich wenig.

In dem Bande, der diese Bachschen Werke enthielt, war ein Blatt befestigt und darauf von fremder Hand eine Stelle aus dem Buche „Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" von J. N. Forkel zu lesen, die folgendermaßen lautete: „Die Prätension, daß die Tonkunst eine Kunst für alle Ohren sei, kann bei Bach nicht statuiert werden, und ist durch das bloße Dasein und die Einzigkeit seiner Werke, die dem Kenner wie gewachsen erscheinen, sogar faktisch abgewiesen. Nur der Kenner also, der in einem Werke der Kunst die innere Organisation ahnet, fühlt und in die Intention des Künstlers dringt, die nichts umsonst will, darf hier urteilen. Ja, man kann die Stärke eines Musikkenners nicht besser prüfen, als wenn man zu erfahren sucht, wieweit er in der Schätzung der Bachschen Werke gekommen". Zu beiden Seiten dieser Stelle standen große, mit der dicksten Feder von Beethovens Hand gemachte Fragezeichen und glotzten die Sentenz des gelehrten Geschichtschreibers und Bachomanen an.

Den Grund, daß Beethoven „so gar weniges von Sebastian Bach gekannt", sucht Schindler außer in den Zeitumständen darin, daß man in Wien von „lutherischer Musik" nichts hätte wissen wollen. Doch würde sich ein Beethoven beim Studium fremder Kunstwerke wohl nimmermehr nach einem engherzigen konfessionellen Standpunkte gerichtet haben. Hätte er Bachs große Kirchenwerke, vor allem seine Passionen, gekannt, so würde der gewaltige Thomaskantor bei aller Verschiedenheit der Richtungen, in seiner Verehrung vielleicht die höchste Stelle eingenommen haben. Denn beide stehen sich an Geistestiefe und Erhabenheit und Innerlichkeit der Gedanken nahe wie keine Zweiten im Reiche der Tonkunst.

So aber trat Bach, das steht fest, bei Beethoven — ebenso wie Mozart, der Licht- und Liebesgenius und Dritte im Dreigestirn der Beethovenschen Schutzheiligen — hinter einem zurück, den wir auch zu den Gewaltigsten in der Musik rechnen und doch weder Beethoven noch Bach noch Mozart gleichstellen, das ist der große Sachse und Zeitgenosse Bachs Georg Friedrich Händel. Der ist für ihn der „unerreichte Meister aller Meister". In seine Werke vertieft er sich noch in den letzten Lebensjahren mit der ganzen Intensivität seiner Natur, und seinem erlauchten Schüler, dem Erzherzog Rudolf, legt er immer wieder das Studium der Händelschen Kompositionen ans Herz. Der aus Deutschland stammende Londoner Harfenfabrikant J. A. Stumpff hatte sie ihm im Jahre 1826 aus London, der Stätte des Händelschen

Ruhmes, in einer schönen Ausgabe von 40 Bänden übersandt, und Beethovens Begeisterung kannte keine Grenzen: „Schon lange habe ich sie mir gewünscht, denn Händel ist der größte, der tüchtigste Kompositeur, von dem kann ich noch lernen". Drei Jahre vorher bereits hatte Stumpff, der Beethoven in Wien besucht hatte, bei seiner Rückkehr nach London folgendes von Beethoven über Händel berichten können: „Händel ist der größte Komponist, der je gelebt hat, hörte ich ihn sagen, und ich kann nicht beschreiben, mit welchem Pathos und ich möchte sagen Gehobenheit des Ausdrucks er von dem Messias dieses unsterblichen Genies sprach. Jeder von uns war ergriffen, als er sagte: Ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem Grabe niederknien!"

Noch wenige Wochen vor seinem Tode sprach sich Beethoven über seine künftigen Pläne dahin aus, daß er „nach Art seines Großmeisters Händel" jährlich nur ein Oratorium und ein Konzert für irgendein Streich- oder Blasinstrument schreiben würde.

Was ihm an Händel imponierte, war — und das ist, will man die Vorliebe für Händel richtig einschätzen, nicht gering zu achten — auch dessen unabhängige, reckenhafte, steifnackige und selbstsichere Persönlichkeit. Er war ihm im Charakter nahe verwandt, eine Löwennatur, urwüchsig und knorrig und für alles Heldenhafte, Imposante empfänglich. Hier stand Bach mit seinem „ehrbaren, trockenen Beamtentum" trotz aller Stärke und Kraft seiner Persönlichkeit Beethoven ferner. Andererseits ist Beethoven innerlicher wie Händel. Er forscht tief in der Seele seiner Helden, während für Händel das Heldische in der mehr äußerlichen Wirkung auf die Massen das Wesentliche seiner Kunst bedeutet. Da treffen sich wieder Beethoven und Bach, und trotz aller Ehrerbietung vor Händels mächtiger Größe, die Beethoven so tief erregte, müssen wir doch ihnen beiden die Palme reichen.



Allerhand zeitgemäße Musik

Von Dr. **Max Unger**

In einer Zeit, wo jeder einzelne Tag bis zu drei und womöglich noch mehr Sonderblätter heranflattert, will sich ein Mensch dem andern mitteilen. Das kann die Instrumentalmusik nur auf Umwegen, die Gesangsmusik aber unmittelbar. Daher kommt es, daß das meiste, was jetzt an zeitgemäßer Musik geliefert wird, aus Gesangsmusik besteht. Auch scheint noch nichts an Instrumentalwerken von wirklicher Bedeutung — etwas, was danach aussieht, als ob es die Zeit überdauern könne — geschaffen worden zu sein. Auffällig übrigens, daß einem keine Machwerke wie Schlachtengemälde und -potpourris vor Augen kommen; deren reiche Zucht vor hundert Jahren scheint Gott sei Dank überhaupt ohne Nachfolge geblieben zu sein.

So beschränke ich mich hier hauptsächlich auf Gesangsmusik und gedenke am Schluß nur kurz einiger älterer Orchesterwerke, woran der Verleger, in der richtigen Meinung, daß sie jetzt gleichfalls zeitgemäß sind, durch Sendung an die Schriftleitung erinnert.

An erster Stelle seien die einstimmigen Lieder, und davon wieder die Kriegsflugblätter von Eugen Diederichs in Jena genannt; nicht etwa weil diese alle nach gleichmäßigem Werte ausgewählt sind, sondern ein echt deutsches und verdienstvolles größeres Unternehmen bilden, das noch weiter ausgebaut werden soll — echt deutsch schon wegen des mit deutschen Druckbuchstaben schlicht schwarz-weiß gezierten Titels. Von den fast durchweg guten Texten natürlich abgesehen, innerlich, wie gesagt, nicht gleichmäßig zu bewerten, sollen diese Flugblätter nur in guter Auswahl angeführt werden. Einen schönen Volkston schlagen im Blatt 7/8 an: Hannes Ruch in einem wehmütigen Österreichischen Reiterlied und Hermann Roth in dem mit gutem Geschmack nach altem Stil neugesetzten Soldatenlied „Kein schön'rer Tod ist auf der Welt", wogegen über das dritte Stück im Bunde, Hugo Daffners „Gebet" nach Worten von Gleichen-Rußwurm, drei fette Kreuze gesetzt seien. Man wundert sich überhaupt baß, wie dieses schwindsüchtige Stück mit seinen dürftigen Themen (die beste Stelle noch übersetzt das bekannteste Lohengrinmotiv kühn aus Moll nach Ganztonleiterklängen) und mit seiner am Klavier zusammengestoppelten Begleitung („interessant" nennt es jedenfalls sein Zusammensetzer, stümperhaft der Musiker) in diese schönen Hefte geraten ist. In Nr. 9/10 steuert Philipp Gretscher fünf hübsche melodische Lieder bei — nirgends tiefe, aber immer fein geglättete Sachen, die just den rechten volkstümlichen Zuschnitt haben, um im Gedächtnis haften zu bleiben. Zur guten Mittelware zu rechnen sind hier schließlich die Beiträge von Paul Natorp: Fünf Lieder „Die heilige Not" im Flugblatt Nr. 5/6 und je ein Stück von Julius Lorenz und Arnold Mendelssohn in Nr. 13/14. Auf den wohlfeilen Preis dieser sauber auf kräftigem Papier gedruckten Blätter (30 Pf. für jede Nummer) sei noch besonders hingewiesen.

An einen halbvergessenen verstorbenen Tonsetzer erinnern Breitkopf & Härtel mit der Sammlung eines Dutzend „Soldatenlieder" von Robert v. Hornstein (ausgewählt aus seinen bei der J. G. Cottaschen Verlagsbuchhandlung Nachfolger in Stuttgart in 13. Auflage erschienenen Liedern; 1 M.). Es sind zumeist wohlklingende Gebilde im rechten Soldatenton auf ältere, fast durchweg hübsche weniger bekannte Texte. Hier und da kann man sogar Feinheiten bemerken, die sich in solcher volkstümlichen Kost selten finden. Die Klavierbegleitung ist leicht gehalten.

Hierher gehört auch das von Ernst Müller für eine mittlere Singstimme oder einstimmigen Chor mit Begleitung des Klaviers oder der Orgel geschriebene Lied „Dem Kaiser" (Op. 58; 1 M.; Chorstimme 10 Pf.; Leipzig, C. A. Klemm). Ein frisches Stück von zündender Wirkung, besonders für Knabenchöre geeignet. Zudem ist es leicht einzuüben; nur an die Modulation in der Mitte von Ddur nach Desdur wird etwas mehr Mühe zu wenden sein.

An musikalisch geschultere Kehlen wenden sich die vier Kriegslieder, die der Kunstwart-Verlag (Georg D. W. Callwey in München) in seiner Hausmusik herausgegeben hat: „Die deutsche Glocke" (60 Pf.) und „Die heilige Not" (30 Pf.), wirksame Stücke, deren Text und Musik von dem Münchener Altphilologen Prof. Dr. Otto Crusius stammt, sowie „Schwert aus der Scheide" (90 Pf.) und „Orakel" (60 Pf.) von Otto Eduard Crusius, dem Sohne des Genannten, der sich, wie es scheint, in der zeitgenössischen Liedliteratur gut umgesehen hat und, wie sein erstes Stück bekundet, auch die Technik Richard Wagners kennt; trotzdem sind für mich die Gesänge des Sohnes noch anziehender als die des Vaters.

Seinen unlängst schon angekündigten Liederkreis „Aus großer Zeit" Op. 39 hat Franz Mayerhoff noch um zwei Stücke erweitert: „Landsturmmanns Abschied" (hoch und tief 60 Pf.) und „Friede" (für eine mittlere Stimme 1.20 M.; Leipzig, C. A. Klemm). Jenes fängt alle sanften Schmerzensregungen des schönen L. Thomaschen Gedichtes getreu und bei aller Schlichtheit vornehm, dieses die Friedenserinnerungen und -hoffnungen der H. Hesseschen Worte jeweilig ergeben und hochgemut auf.

Ein schönes Gegenstück zu seinem „Sturmlied" hat der Leipziger Kriegssänger Emil Pinks mit einem „Kriegsgebet 1914" (60 Pf. — Leipzig, Gebrüder Reinecke) nach den warm gefühlten Worten von Rudolf Mühlhausen, dem Leipziger Kriegsredner, geliefert. Eine schöne Arbeit, die sich ihrem Zweck nach schlicht und ehrlich in den Ausdrucksmitteln gibt und der unmittelbaren Wirkung sicher ist.

Als Wort- und Tondichter in einer Person stellt sich

Heinrich Zöllner vor mit seinem „Schwarzwald-Konzert“ Op. 134 für eine Einzelstimme mit Männerchor (gegebenenfalls auch mit Knabenchor) und Klavier (Klavierauszug 1 M.; jede Chorstimme 15 Pf.; jede Knabenchorstimme 10 Pf.; Leipzig, Friedrich Hofmeister). Wie eine Anmerkung darlegt, ist das Stück ursprünglich nur für eine Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben worden; da die Melodien der Chöre in der Klavierstimme enthalten sind, könne es in der vorliegenden Form also auch ohne weiteres mit Weglassung des Männer- und Knabenchores vorgetragen werden. Selbstverständlich aber, daß sich das Lied in der ganzen Besetzung am schönsten macht; denn das Gedicht erzählt davon, wie die Kinder am Waldrand und eine Soldatenabteilung im Tale singen, was sich zur Versinnlichung des weiten Belforter Donnerklangs und des Freiburger Glockenklangs — das alles zusammen stellt das „Schwarzwald-Konzert“ dar — sehr eindrucksvoll macht. Unter den mannigfachen kontrapunktischen Einarbeitungen bekannter Vaterlandslieder sei nur erwähnt die geschickte Verzahnung des Schlusses von „Deutschland über alles“ mit „Die Vöglein im Walde“ und der letzten Melodie mit ihrem Anfang „Ich hatt' einen Kameraden“. Das Lied ist von mittlerer Schwierigkeit; der Erfolg wird die daran gesetzte Arbeit doppelt lohnen.

Auch Karl Kämpf legt ein treffliches Stück mit der dritten Nummer aus seinem 52. Werk vor. Es heißt „Du und ich“ (hoch und mittel, 1.20 M.; Berlin-Schöneberg, Musikverlag „Eos“, G. m. b. H.) und stellt ein modernes, schwungvolles Stück für dramatische Frauenstimmen vor. Hier werden aber auch sowohl an die Technik der Sängerin wie des Klavierspielers hohe Ansprüche gestellt.

Gleichfalls nur für Frauenstimmen — und zwar für Mezzosopran — ist das als Op. 45, II im gleichen Verlag erschienene Lied „Ausmarsch“ von H. G. Noren (1.50 M.). Es erinnert zwar stark an die Art Hugo Wolfs und da wieder nicht allein in den Worten an sein „Sie blasen zum Abmarsch“. Immerhin ist dem Tondichter noch manche Gelegenheit geblieben, wo er sich selbst zeigen kann. Jedenfalls gehört das Stück zu den erfreulichen zeitgemäßen Werken.

Nun zu den Männerchorwerken (für gemischten ist wenig zeitgemäße Musik geschrieben worden, so daß mir heute davon nichts vorliegt). Hier hat Karl Kämpf unter der Werknummer 54 wieder ein schönes Stück geliefert: das schon viel komponierte Gerhart Hauptmannsche „1914: Es kam wohl ein Franzos' daher“ (Partitur 80 Pf.; der Satz Stimmen 80 Pf.). Er hat den prächtigen Gedanken gehabt, an den Stellen, wo die Ankunft der einzelnen Feinde gemeldet wird, deren Volkshymne zu verwerten. Und das hat verblüffend gut geklappt. Der prächtige (bereits in Berlin und in Dresden vom Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes mit großem Erfolge aufgeführte) Chor wird seine Wirkung nirgends verfehlen.

Ein straffes und bei vaterländischen Veranstaltungen auch von mäßig großen Chören brauchbares Chorlied legt Fritz Fuhrmeister als erste Nummer eines Op. 14 vor; es heißt „31. Juli 1914“ (Partitur 80 Pf.; jede Stimme 20 Pf.; Leipzig, Julius Heinrich Zimmermann). In Strophenform, schlichtem Satz und mit einfachem thematischen Stoff geschrieben, strebt es nur volkstümliche Wirkungen an und wird damit restlos seine Pflicht tun. Von dem gleichen Lied ist übrigens noch eine Ausgabe für Einzelstimme mit Klavierbegleitung (hoch, mittel oder tief, 1 M.) erschienen.

Das kürzere von den am Anfang verheißenen älteren „zeitgemäßen“ Orchesterwerken ist „Der Gang nach Emmaus“, geistliches Tonstück nach dem Evangelium Lucae 24, 13—24, welches den viel zu sehr vernachlässigten Adolf Jensen zum Verfasser hat und im Verlage von Fritz Schuberth jr. in Leipzig erschienen ist (Partitur 6 M.; Orchesterstimmen 9 M.; für Klavier vierhändig von Gustav Müller 2.50 M.; zweihändig von Alfred Kleinpaul 2.50 M.). Es ist wohl überhaupt das einzige Werk Jensens für Orchester allein. Schade, daß das so ist; andernfalls hätte er sich wahrscheinlich, wenn das Schwergewicht seines Schaffens auch sicher auf dem Gebiete des Liedes geblieben wäre, auch als Tondichter für das Orchester einen klangvollen Namen geschaffen. Denn dieses Werk, ein prächtiges romantisches Stimmungsbild, verheißt Starkes und Großes und verdient trotz seiner Abhängigkeit von Schumann — es setzt z. B. beinahe wörtlich mit der breiten Einleitung der B dur-Sinfonie ein — noch heute in die Konzertzettel genommen zu werden. Trotz allen Freiheiten in der Form klar angelegte und stark erlebte wirkliche Musik.

Zum Schluß noch die Anzeige einer ganzen Sinfonie für Orchester und Orgel Op. 28 von Carl August Fischer, einem ehemaligen hervorragenden Dresdner Orgelspieler (Partitur 15 M.; Stimmen 18 M.; Leipzig, Fritz Schuberth jr.). Das Werk ist wegen seiner besonderen Anlage, worauf schon sein Untertitel „In memoriam“ („Geschrieben in Erinnerung an Weimars Fürstengruft“) schließen läßt, wieder zeitgemäß geworden. Es steht in D moll, schließt die drei umfänglichen Sätze (I. Memento mori! Adagissimo, II. Rezitativ und Adagio, III. Rezitativ und Allegro moderato) ein und ist zwar nicht so phantasievoll erlebt wie das Werk von Jensen, doch zeugt es von großem Können im Sinne der an den mittleren Beethoven (siehe besonders den ersten Satz!) anknüpfenden Klassizisten. Dabei ist zu bedenken, daß Fischer schon 1829 geboren ist, daß er also einer Zeit angehörte, wo sich einer, wenn er nicht selbst durchaus eine starke Persönlichkeit verkörperte, als „absoluter Musiker“ entweder der romantischen oder klassizistischen Richtung — oder beiden — anschließen mußte. Viele Musiker, die diese Selbstverständlichkeit heute übersehen und deshalb von jedem älteren Tondichter, der nicht wie etwa Schumann zu den ganz Großen gehört, mit Geringschätzung reden, verfallen in den Fehler der schiefen geschichtlichen Bewertung. Doch was sage ich? Auch ein Mendelssohn mußte nachträglich diese Geringschätzung über sich ergehen lassen, und ich weise nur noch auf Carl Reinecke hin, der, auch noch zeitlich zu den Romantikern gehörend und „immerhin“ ein großer Könner, fast durchweg vom schiefen Gesichtswinkel der mit modernsten Ausdrucksmitteln arbeitenden Musik angesehen wird. Carl August Fischers Werk verdient von unsern Orgelspielern und Orchestern wieder einmal vorgenommen zu werden und wird besonders am Platze sein in volkstümlichen Veranstaltungen, die mit Zuhörern von weniger großen musikalischen Aufnahmefähigkeiten zu rechnen haben, womit aber durchaus nicht gesagt werden soll, daß es sich um eine bloße musikalische Harmlosigkeit handle. Ein tüchtiger Orgelspieler braucht übrigens nicht besonders viel Zeit und Mühe daran zu wenden. Ohne gerade leicht zu sein, ist die Sinfonie — wie für das ganze Orchester — nicht gegen, sondern für sein Instrument geschrieben.

Rundschau

Oper

Chemnitz Aus dem zweiten Teil der Spielzeit ist zunächst eine im ganzen gute Aufführung des „Hans Heiling“ unter Malata hervorzuheben. Zwar wurde Otto Knappe dem dämonisch wilden Teil der Titelrolle nicht ganz gerecht, zeigte aber sonst alle Vorzüge seines musikalischen und darstellerischen Talents. Helene Zeiller war eine sehr niedliche Anna, und Johanna Leisner gab die Königin mit der ganzen Kraft ihres starken Temperaments. Kurt Webers Niklas ging in maßlosen Übertreibungen unter. Marschner ist hier lange nicht aufgeführt worden. Man sollte ihn weniger vernachlässigen und vor allem einmal den „Templer und die Jüdin“ geben. Auch der „Vampyr“ ist immer noch eine zug-

kräftige schöne Oper, die man der Vergessenheit entreißen könnte. Geradezu ein Ereignis war die Aufführung des „Oberon". Vor allem hatte Fritz Dieners Regie hier wirkliche Wunder getan. An Bühneneffekten war geradezu Ausgezeichnetes geleistet worden. Die erste Aufführung litt zwar unter manchem Mißgeschick. Vor allem war die Vertreterin der Rezia krank geworden, und Frau Barby aus Dresden, die für sie einsprang, war der Rolle weder stimmlich noch darstellerisch gewachsen. Auch in späteren Aufführungen hatte Johanna Leisner ihre Erkältung noch nicht ganz überwunden, brachte aber trotzdem sehr Anerkennenswertes zustande. Dagegen war Liane Pricken, die die Rolle später übernahm, ausgezeichnet. Sie entfaltete allen Glanz ihrer schönen Stimme besonders in der Ozean-Arie. Ganz vorzüglich war ebenfalls Kurt Taucher als Hüon. Helene Zeiller und Otto Knappe stellten das zweite Liebespaar mit Humor und Witz dar. Nicht an seinem Platze war dagegen Hans Hacker als Oberon. Man gab die Oper mit den Wüllnerschen Rezitativen, die immer stören. Sie enthalten zuviel Musik und lassen die Weberschen Originalsätze zu wenig hervortreten. Kurt Ottzenn leitete die Aufführung mit viel Temperament. Ferner hatten wir zwei Neuheiten: „Kain und Abel" von Weingartner und „Sulamith" von Paul v. Klenau. Was die Weingartnersche Oper betrifft, so kann ich mich dem Urteil Hans Schorns (N. Z. f. M. 1914 Heft 21) nicht anschließen. Das Textbuch ist das Beste, aber doch zu mystisch, ans Allegorische streifend und nicht immer klar. Die psychologische Analyse des ersten Mords und seine Entwicklung aus Adams Doppelehe heraus ist ein guter Gedanke, die Charaktere sind gut gezeichnet, aber Adam ist doch zu sehr verträumter Schwächling. Es wird im Text zu viel reflektiert und zu wenig gehandelt. Die langen Einzelgesänge der verschiedenen Personen geben der Oper einen stark epischen Zug und hemmen den dramatischen Aufbau. Auch was die Musik betrifft, kann ich mit Schorn nicht übereinstimmen. Sie gehört der rein naturalistischen Richtung an, die, von Rich. Strauß großgezogen, heute geradezu schreckliche Blüten treibt. Es ist eben die Musik der Leute, denen nichts oder sehr wenig einfällt. Der Hörer wird durch die ungeheuren Öden mit Hilfe von Leitmotiven geschleppt. Diese Leitmotive mögen ganz charakteristisch erfunden sein, es wird aber schließlich weiter nichts mit ihnen gemacht, als daß sie unablässig wiederholt werden, worüber auch kleine Veränderungen der Motive nicht hinwegtäuschen können. Von einer geistvollen Umarbeitung, Verknüpfung und Verwebung der Motive zu einem großartigen Gebäude, wie wir das bei den Klassikern finden, ist keine Rede. Ein Lichtblick ist die Musik beim Auftritt Adas. Aber auch diese Stelle wirkt mehr durch den Gegensatz der öden Umgebung als durch wirklich große Erfindung. Das große Duett zwischen Ada und Abel bietet auch schon längst gehörte Dinge und zeigt keine großen neuen Gedanken. Dagegen wirkt die „Sulamith" außerordentlich interessant und anregend. Nur sollte sie der Komponist nicht „Oper" nennen, denn sie ist nur eine lose Aneinanderreihung von sechs Bildern. Eine Handlung ist kaum angedeutet, es ist einfach Lyrik, wie sie eben vom Hohenliede nicht anders zu verlangen ist. Die beiden Liebenden besingen und preisen sich gegenseitig in glühenden Ergüssen. Die Musik ist bis auf ein paar banale Stellen und unmotivierte Härten im Orchester, z. B. bei der Trompetenstelle im vierten Bilde, von außerordentlichem Klangreiz, weich und zart, aber dabei doch voll leidenschaftlicher Liebe, sie ist reich an geistvollen melodischen und harmonischen Wendungen, denen die Anwendung orientalischer Klänge und Tonfolgen einen besonderen Reiz verleiht. So kurz diese fast schattenhaft vorübergleitenden Bilder sind, sie hinterlassen einen wohltuenden nachhaltigen Eindruck.

Das Ende der Winterzeit brachte noch zwei bedeutsame Ereignisse. Zunächst ein Gastspiel Paul Knüpfers als Waffenschmied in Lortzings Oper. Wenn ich Knüpfer auch lieber als Figaro oder Barbier von Bagdad gesehen hätte, so war doch dieser Stadinger eine so fein herausgearbeitete Figur, daß er unvergeßlich bleiben wird. Vor allem imponierte die Ruhe und die vollendete Natürlichkeit, mit der Knüpfer die Rolle anfaßte. Von den üblichen Buffotricks, mit denen Lortzing so gerne ausgestattet wird, und die seine Opern so oft ins Possenhafte herunterziehen, war keine Spur, nicht einmal mit dem Schlagwort: „Es darf Ihnen aber nicht unangenehm sein" wurde besonderes Aufhebens gemacht, sondern alles das kam ungekünstelt und selbstverständlich heraus. Die Rolle war nicht gespielt sondern erlebt. Über Knüpfers Gesang braucht kaum noch etwas gesagt zu werden. Die völlige Beherrschung aller Mittel, das genaue Abwägen der Stärkegrade, das Zurücktreten in den Ensembles ist bewundernswert. Und dabei singt er offenbar den Stadinger nur mit Entfaltung eines Teils seiner Stimmittel. Die hiesigen Kräfte, durch den Gast sichtlich gehoben, gaben das Beste, was sie hatten, und so erhielt die ganze Aufführung Schwung und Frische. Die Spielzeit wurde durch eine Tannhäuser-Aufführung mit lauter berühmten Größen unter Weingartners Direktion beschlossen. Knüpfer (Landgraf), Schmedes (Tannhäuser), Feinhals (Wolfram), die Mickley-Kemp (Elisabeth) und die Denera (Venus) nebst einer Reihe von Dresdener Sängern für die Wartburgszene, unter denen Tauber (Walther) und Ermold (Biterolf) hervortraten, bildeten das Ensemble. Die Aufführung erhielt dadurch zwar besonderen Glanz, aber auch etwas Ungleichmäßiges. Zunächst ragten Knüpfer und die Minkley-Kemp über alle andern weit hinaus, und so wurde denn ihr großes Duett im zweiten Akt zum Höhepunkt der Aufführung und zu einem Erlebnis. Hatten wir Knüpfer als Darsteller eines einfachen Schmiedemeisters im Waffenschmied bewundert, so zeigte er hier die ganze vornehme Ruhe und den Adel des Fürsten. Geradezu erschütternd wirkte seine zweite Ansprache: „Ein furchtbares Verbrechen ward begangen". Barbara Mickley-Kemp war als Elisabeth eigentlich nicht in ihrem Fach, aber schon die ersten Töne der Hallenarie zeigten, daß man eine auserlesene Leistung zu hören bekommen würde. Auch die zarten Teile ihrer Rolle kamen wundervoll heraus, und tief ergreifend war das Gebet — trotz des zu raschen Tempos, das Weingartner anschlug — und ihr Abgang im dritten Akt. Dieses stumme Spiel wirkte gerade dadurch so eindrucksvoll, weil die Darstellerin so wenig „machte". Die Bewegungen und das Mienenspiel beschränkte sie auf das äußerste, und so war sie fast schon die Abgeschiedene, die mit kaum noch irdischem Schritte dem Himmel zustrebt. Schmedes ist über seine Glanzzeit hinaus, vor allen Dingen stimmlich. Hier sind nur noch Reste vorhanden, die zum Forcieren zwingen. Aber auch im Spiel übertrieb er. Schon beim Übergang vom Venusberg in die Hirtenszene war er offenbar in Verlegenheit, was er machen sollte. Im Sängerstreite verlor er alles Vornehme. Er rückte dem gerade angeredeten Sänger dicht auf den Leib und gebärdete sich von Anfang an so leidenschaftlich, daß er sich um jede Steigerung brachte. Die Romerzählung war ganz mißverständlich aufgefaßt. „Vom Himmel tönten hohe Gnadenlieder" darf nicht mit höhnischer Verachtung gesungen werden, diese tritt erst ein bei: „da ekelte mich der holde Sang". Auch Feinhals war kein Wolfram. Ihm liegt der Wotan und der Sachs. Er war viel zu unruhig in den Bewegungen und außerdem sang er unrein, besonders im dritten Akt, so daß auch die wirklich schöne Stimme die Mängel nicht ausgleichen konnte. Auch Erna Denera flackerte im Ton und brachte den Schluß der Venusszene nicht mit der genügenden leidenschaftlichen Wucht heraus. Unter den Sängern ragte Ermold hervor. Tauber besitzt wundervolle Mittel und ist ein Sänger, aus dem sicher noch etwas werden wird, den Walther vergriff er aber durch unmotiviertes Säuseln und andere Mätzchen völlig. Trotzdem hinterließ die Aufführung im ganzen einen sehr schönen Eindruck. Die Chöre waren aus Dresden verstärkt und die Ensemblesätze klangen wundervoll. Auch das Orchester leistete unter Weingartner Hervorragendes. Es lag ein Glanz und eine Klarheit in dem Orchesterklang, wie wir ihn hier selten hören. Nur die Ouvertüre hat mich enttäuscht. Im Anfang ging das Orchester nicht zusammen und die beiden Pilgerchorstellen in den Posaunen

wurden ohne Steigerung gespielt, so daß ein gut Teil Wirkung verloren ging. Auch die beiden Venuslieder hätten mehr schattiert werden müssen. Man ist das gerade bei Weingartner nicht gewöhnt, der sonst alles aus dem Orchester herausholt, was herauszuholen ist.

Uns verläßt mit dem Schlusse der Spielzeit ein großer Teil unserer Künstler. Das ist nicht zu vermeiden. Daß man aber beide Heldentenöre ziehen läßt, ist schlechterdings unbegreiflich. Kurt Taucher ist am Beginne einer größeren Laufbahn, ihn hätte man kaum halten können, aber Richard Merkel auch zu verabschieden, ist ein schwerer Fehler. Das Chemnitzer Theater dankt diesem hochmusikalischen, so überaus vielseitigen und mit einer ganz selten schönen Stimme begabten Sänger unendlich viel. Mit ihm läßt sich ein so großes Repertoir mit Leichtigkeit ausfüllen, wie es mit mancher Größe kaum möglich ist. Zudem ist er sieben Jahr hier und mit den hiesigen Verhältnissen völlig vertraut. Man kann diese ausgezeichnete Kraft nur mit tiefem Bedauern scheiden sehen.

Prof. Dr. Otto Müller

Dessau In Anbetracht der Tatsache, daß unser kunstliebender Herzog in dieser Spielzeit die nicht abonnierten oder nicht verkauften Plätze im Herzoglichen Hoftheater zu jeder Vorstellung den in den Dessauer Lazaretten liegenden leichter verwundeten Kriegern zu freier Benutzung überließ, war der Spielplan der Hofoper auch in den letzten beiden Wintermonaten auf einen durchweg heiterern Ton eingestimmt, als es sonst wohl der Fall war. So erschien denn am 7. März Millöckers „Das verwunschene Schloß" in Erstaufführung. Ein reizendes Werk diese Operette, anziehend durch die Handlung selbst wie durch die prickelnde Musik des Komponisten von „Bettelstudent" und „Gasparone". Um die Aufführung machten sich besonders verdient die Damen Röseler und Herking sowie die Herren Kanzenel und Nietan. In trefflichen Vorstellungen ging auch Leo Blechs reizvolle kleine Oper „Versiegelt" über die Bühne. Der ersten (14. März) wohnte der Komponist bei und vermochte so die gute Hälfte der rauschenden Beifallskundgebungen für sich entgegenzunehmen. Starke Heiterkeitserfolge erzielte jedesmal, wenn sie in Szene ging, Suppés neueinstudierte Operette „Die schöne Galathee" mit Marcella Röseler in der Titelpartie, Lilli Herking als Ganymed sowie den Herren Jahrbeck (Mydas) und v. Krebs (Pygmalion). Mehrfach wiederholt wurde Johann Straußens „Fledermaus". Eine der Vorstellungen war lediglich für Verwundete zum Besuch bestimmt, die denn auch das Theater bis auf den letzten Platz füllten und sich an diesem entzückenden Werke gar köstlich belustigten. Einer gediegenen Meistersinger-Aufführung sei noch Erwähnung getan, in der Cläre Dux von der Berliner Hofoper das Evchen ganz ausgezeichnet zur Darstellung brachte. Für den würdigen und weihevollen Ausklang der dieswinterlichen Spielzeit hatte man Wagners „Tristan und Isolde" gewählt. Glänzend spielte das Orchester unter Generalmusikdirektor Mikoreys Führung, und unter dem darstellenden Personal zeichneten sich durch künstlerisch gediegene Leistungen besonders aus Leonor Engelhard (Tristan), Annie Gura-Hummel (Isolde), Lilli Herking (Brangäne), Rudolf Sollfrank (König Marke) und Franz Reisinger (Kurwenal). Ein wirklich großartiger Abschluß der Spielzeit, tief erschütternd und wahrhaft erhebend zugleich.

Ernst Hamann

Konzerte

Berlin Gleichsam als Nachzügler der Saison stellten sich hier noch ein Pianist und ein Violinist vor, zwei neue Erscheinungen höchst ungleichen Wertes. Franz v. Lukasiewicz, der Pianist, gehört noch zu den unberechenbaren Größen, von denen es zweifelhaft bleibt, ob sie dereinst einmal wirkliche Größen sein werden. Großartig war vorläufig nur sein Programm: eine Suite von S. Bach, Schumanns sinfonische Etüden, Liszts Sonatenfantasie nach Dante und Chopins H moll-Sonate. Von diesen Werken geriet die Suite am besten; ihre Ausführung war glatt, klar und verständig. In dem Schumannschen Werke funktionierte die Technik gut, der Geist war indifferent; bei Liszt aber fehlte letzterer ganz, und die Technik war der Aufgabe nicht gewachsen. Wer dort die Oktavengänge nicht spielen kann, sollte schon allein deshalb seine Hände von dem Stücke lassen; wer aber so wenig eine Ahnung von dem geistigen Wesen dieses Klaviergedichtes hat, daß er nicht einmal die rezitativischen Stellen mit halbwegs richtigem Ausdrucke vortragen kann, an dem ist Hopfen und Malz verloren. Nach der Qual dieser langweiligen Konservatoriumsleistung verzichtete ich auf die Chopinsche Sonate um so mehr, als alle übrigen Kritiker längst vor mir verzichtet hatten. Dagegen erwies sich der junge Geiger Duci v. Kerekjarto, der mittags darauf einem auserwählten Kreise von Kritik und Publikum vorgestellt wurde, als ein Genie. Wohlgemerkt, ich sage: ein Genie. Seine Technik spottet in ihrer staunenswerten Virtuosität und Sicherheit der Beschreibung, sein Ton ist groß und edel. Aber nun dieser innerliche, eingeborene Musikgeist, der diese Leistungen beseelt; diese tiefe Glut der Empfindung, die sie dem Hörer so unvergeßlich macht! Wie stand die Bachsche Chaconne da, das so viel gespielte Unikum, das uns so oft zur wahren Tortur wurde! Die polyphonen Ideen, die drinstecken, wurden mit einer Verstandesschärfe herausgebracht, die einem Bülow Ehre gemacht haben würde, und die tiefe Poesie des Vortrages erreichte zum mindesten in ihrem dynamischen Farbenreichtume, ihren großartigen Steigerungen und Gegensätzen einen Joachim; technisch war aber auch hier alles so selbstverständlich und sicher, daß niemandem der Gedanke an die Schwierigkeiten des Stückes kam. So denke ich mir ungefähr das Spiel Paganinis, das kein Lebender mehr gehört hat. Auch die drei Sätze aus Lalos schöner Sinfonie Espagnole, die ihres französischen Ursprunges wegen diesen Winter niemand gespielt hatte, trug der junge, vielleicht sechzehnjährige Geigenmeister in geradezu unvergleichlicher Weise vor. Wenn er nächsten Winter überall so spielt, wie er hier bei diesem seinem ersten Auftreten spielte, wird im Umsehen die Welt voll von seinem Ruhme sein.

Bruno Schrader

Chemnitz Von den zahlreichen Konzerten der städtischen Kapelle kann nur eine Auswahl besprochen werden, zumal es mir nicht möglich war, alle zu hören. Zum Gedächtnis der Gefallenen wurde ein Konzert veranstaltet, in dem der Musikverein, Leon Rains und Eugen Richter von hier mitwirkten. Man hörte die Eroica, das Vorspiel zum dritten Akt der Königskinder und die Hirtenmusik aus Bachs Weihnachtsoratorium. Für den erkrankten Kapellmeister Malata war die Leitung dem Konzertmeister Bobell übertragen. Man kann von ihm billigerweise nicht verlangen, daß er besonders ausgeprägte Dirigentenfähigkeiten besitzt. Warum nahm man nicht den zweiten Kapellmeister des Theaters? So wurde aus der Heldensinfonie ein verblaßter Schatten. Rains sang mit schöner Stimme und gutem Ausdruck. Daß er den „Wanderer" und den „Tod und das Mädchen" mit Orchesterbegleitung sang, war verfehlt. Zu diesen Liedern gehört das Klavier, das ja für die übrigen Lieder auch verwendet wurde, und nicht das Orchester. Zudem klappte die Begleitung nicht. Richter spielte ein Fährmannsches Orgelkonzert mit guter Technik und Registrierung. Der Musikverein machte uns mit dem großen Halleluja von Wolfrum, einer wundervollen Komposition, bekannt und sang drei altböhmische Weihnachtslieder von Riedel sowie das Kremsersche Dankgebet. Die Weihnachtslieder litten unter zu langsamem Tempo. Der schöne Chor gab vor allem das Halleluja sehr ausdrucksvoll wieder.

Helga Petri trat in einem Konzert mit der Mendelssohnschen Konzertarie Op. 94 auf. Sie ist solchen dramatischen Aufgaben nicht gewachsen. In der D moll-Sinfonie von Schumann fehlte der Glanz, außerdem war der Rhythmus des Trio vergriffen. Dort stehen nicht $^6/_8$ sondern $^3/_4$. Eine ganze Reihe auswärtiger Künstler wirkte im ersten Januarkonzert mit.

Elisabeth Horchler hätte sich freilich nicht an die Arie der Penelope aus dem Odysseus von Bruch wagen dürfen. Da gegen spielte Kronke den Lisztschen Totentanz mit großer dramatischer Wucht. Er zeigte sich auch als Komponist mit einem Kammerkonzert im alten Stil für Flöte, die Wunderlich (Dresden) prachtvoll spielte. Das Konzert selbst ist anmutig, weiß aber wenig Neues zu sagen. Hofschauspieler Waldeck (Dresden) deklamierte die „Mette von Marienburg“ mit melodramatischer Begleitung des Orchesters, in der er freilich vielfach unterging und unverständlich blieb. Der Orchesterteil ist sehr interessant und packend geschrieben. Den Schluß bildete der Straußsche Königsmarsch, der einen ungeheueren orchestralen Aufwand macht, aber sonst keine Welten umreißt. In einem späteren Konzert hörten wir endlich einmal wieder Beethovens Septett sehr gut. Ein besonderes Ereignis war ein großes Wohltätigkeitskonzert im Theater unter Weingartner. Leider waren lauter Stücke, die in diesem Winter hier schon aufgeführt worden waren, aufs Programm gesetzt. Es gab die Préludes, das Siegfriedidyll, das uns Siegfried Wagner schon vorgespielt hatte, die Weingartnersche Ouvertüre „Aus großer Zeit“ und die fünfte von Beethoven. Die letztere hatten wir bereits unter Kutzschbach gehört. Es war interessant, die beiden Dirigenten zu vergleichen, und dabei kommt Kutzschbach gar nicht schlecht weg. Das Andante war unter ihm feiner und poetischer, namentlich ruhiger als unter Weingartner, der in der Überleitung zum Finale und in diesem selbst einen prachtvollen Schwung entwickelte, wie ihn Kutzschbach nicht herausgebracht hatte. Dagegen hat mir der erste Satz unter Kutzschbach besser gefallen, er war ein gut Teil herber als unter Weingartner. Die Préludes waren direkt ein Erlebnis. Das Stück wirkte gegen frühere Aufführungen wie Tag und Nacht, es war eine völlig neue Komposition. Der Lärm, mit dem wir das Stück sonst hier hörten, blieb weg, es war nichts überhetzt, die Mittelsätze blühten in Poesie und Schönheit und das Stück verlor das trivial Effekthascherische, mit dem es uns hier früher vorgeführt wurde. Das Siegfriedidyll war mir zu schnell und mit einigen Willkürlichkeiten ausgestattet, und die Ouvertüre vermochte auch unter des Komponisten Leitung keinen tiefen Eindruck zu machen. Dagegen zeigte sich wieder, was das Orchester unter einem guten Dirigenten zu leisten vermag. Die Präzision und Klarheit, die Weichheit des Piano und das niemals aufdringliche, stets schön und in den Grenzen bleibende Forte erinnerte an die alten Zeiten unter Pohle. Weingartner hat sich über unser Orchester sehr anerkennend ausgesprochen, und mit Recht. Man kann mit diesem Tonkörper wundervolle Leistungen erzielen, wenn man es mit Geschmack und künstlerischem Verständnis führt. Warum können wir solche Leistungen nicht immer hören? Am Orchester liegt das nicht, dafür ist der Beweis nun klipp und klar geliefert. Ein weiteres Konzert brachte uns außer Bruckners zweiter Sinfonie in Cmoll Pfitzners Musik zu Käthchen von Heilbronn, eine etwas schwulstige, gesuchte Komposition, und Karl Hasses Suite in Ddur in alter Form unter der Leitung des Komponisten. Die viersätzige Suite ist von anmutiger Erfindung, das Menuett zierlich und hübsch. Eine sonderbare Zusammenstellung bot ein Konzert, in dem zunächst das Vorspiel und der Karfreitagszauber sowie eine sehr stillose Orchesterbearbeitung der Gralsszene aus dem Parsifal, sodann der Josua von Händel durch die Singakademie aufgeführt wurden. Daß der Josua nicht den Abend allein füllte, hatte man durch sehr reichliche Striche in der an sich gekürzten Chrysanderbearbeitung erreicht. Den Josua sang Kurt Taucher mit schönem Stimmglanz, die Baßpartie Leon Rains mit außerordentlicher Wärme, während die beiden Damen Blanca Beermann und Lilli Rummelspacher manchen Wunsch unerfüllt ließen. Die Singakademie unter Meinels Direktion brachte die Chöre mit Feuer und Kraft heraus. Eine Uraufführung erlebten wir in des hiesigen Organisten Karl Hoyers Orgelkonzertino, abermals im alten Stile. Auch hier begegneten wir einer geschickten Komposition. Volkmanns 100. Geburtstag wurde durch seine Dmoll-Sinfonie gefeiert, den Schluß bildete eine ziemlich verhetzte Aufführung des Mazeppa. Das Interessanteste des letzten Sinfoniekonzerts war die Aufführung des Tripelkonzerts von Beethoven, dessen Genuß leider durch die nicht immer reine Ausführung der beiden Streicherparts getrübt wurde. Dazu kam die Adur-Sinfonie von Beethoven, bei der sich Malata einige sehr überflüssige dynamische Korrekturen der Partitur erlaubte. Meint man wirklich Beethoven dadurch erst „interessant“ machen zu müssen, daß man im Finale statt des langen fortlaufenden Forte am Schlusse ein diminuendo bis zum pp und dann wieder ein crescendo eintreten läßt? Man lasse doch wirklich Beethoven unangetastet.

Von sonstigen Konzerten ist zunächst das Auftreten Burmesters zu nennen. Er spielte die Esdur-Sonate Op. 12 von Beethoven, die ihm nicht besonders liegt, sodann aber seine Bearbeitungen alter Tänze, in denen er Entzückendes bot. Schließlich entfaltete er alle Teufeleien seines Virtuosentums im Hexentanz von Paganini. Emeric Kries saß am Klavier und erfreute durch ein Chopinsches Nocturno und die Lisztsche Rigolettoparaphrase. In einem Konzert von Angelina Pfaff, die Beethovens Lebewohlsonate nicht gewachsen war, wirkte Georg Wille mit. Sein großer warmer Ton ist prachtvoll, ebenso der feine Geschmack, mit dem er alles anfaßt. Sehr erfreulich war es, die selten aufgeführte Cellosonate Op. 69 von Beethoven zu hören. Von den beiden Konzerten des Lehrergesangvereins hörte ich nur das erste. Es brachte unter andern Sachen eine neue Komposition von Bemmann, ein „Sturmlied“, das effektvoll wirkte. Sie ist im Stil der modernen Hegarschen Sachen gehalten und gegen den Schluß namentlich wirkungsvoll gesteigert. Der Chor leistete nicht bloß hier, sondern vor allem in den Volksliedern und in Curtis „Toten vom Iltis“, wie stets, Mustergültiges. Für den erkrankten Soomer war Arthur v. Eweyk eingetreten und erfreute uns durch den prachtvollen Vortrag einer Arie aus Judas Maccabäus, der selten gehörten „Kriegers Ahnung“ von Schubert, in der der weiche Mittelsatz sehr schön herauskam, sowie dreier Löweschen Balladen. Liane Pricken hatte die undankbare Aufgabe, mit drei Liedern im letzten Moment einzuspringen. „Deutschland-Österreich Hand in Hand“ ist überhaupt ungeeignet für eine Frauenstimme, sie quälte sich, sichtlich unbehaglich, damit ab und brachte mit ihrem Eintreten ein dankenswertes Opfer. Mit großem Aufwand von Tamtamschlägen und Reklameposaunen war ein Konzert in Szene gesetzt, das Georg Stolz von hier veranstaltet hatte. Er hatte dazu das Böhmische Streichquartett herbeigezogen, das mit dem Mozartschen Dmoll-Quartett einleitete; dann beteiligten sich zwei der Herren mit Stolz zusammen am Beethovenschen Trio Cmoll Op. 1 Nr. 3, und endlich spielten drei der Böhmen mit Stolz und dem hiesigen Kontrabassisten Schremmer das Forellenquintett. Natürlich war dies ein Mißgriff, denn wenn die Böhmen einmal herkommen, was selten genug geschieht, so will man sie ungetrübt genießen. Hiesige Künstler müssen selbstverständlich gegen die Überlegenheit der böhmischen Musiker abfallen, und so bot weder das Trio noch das Quintett einen reinen Genuß. Margarethe Siems sang die Cdur-Arie der Gräfin mit etwas zu wenig Schlichtheit. Wenigstens im Konzertsaal wirken diese zu stark aufgetragenen Nuancen störend, auf der Bühne kann man mit kräftigerem Pinsel malen. Von Kirchenkonzerten ist namentlich eine prachtvolle Aufführung der Johannispassion zu nennen.

Prof. Dr. Otto Müller

Dessau Auf dem Gebiete des Konzerts äußerte sich in den letzten beiden Monaten eine äußerst frische Lebendigkeit. In dem Hofkapellkonzert am 1. März brachte Generalmusikdirektor Mikorey in gediegener Wiedergabe Beethovens Coriolan-Ouvertüre und die „Fünfte“ zum Vortrag, Konzertmeister Georg Otto spielte in schöner Art Beethovens Violinkonzert (Op. 61), und Cläre Dux von der Berliner Hofoper entzückte alles durch eine Arie aus Mozarts „Figaros Hochzeit“ und durch eine Liederreihe von Schumann und Strauß. Einen erhebenden Genuß gewährte das Palmsonntagkon-

rt der Hofkapelle (28. März), dessen fein gewähltes Programm : „Eroica“, Mendelssohns Violinkonzert sowie das Vorspiel d der Karfreitagszauber aus „Parsifal“ füllten. Ganz Ausgezeichnetes leistete in jedweder Hinsicht die junge Geigerin :a Bernstein aus München, die in der Zukunft sicher noch :l von sich reden machen wird. Zur Linderung der Notlage r Familien von einberufenen, verwundeten oder gefallenen ihnenkünstlern wurde am 4. Mai noch ein Schlußkonzert veranstaltet, das die „Patorale“, Smetanas „Visehrad“ und Mikoreys ottenlied darbot. Lilli Herking sang eine Reihe von Liedern. ofschauspieler Mehring deklamierte mehrere Gedichte, und der anist Edwin Fischer aus Berlin spielte seine eigenen dem erzog Friedrich von Anhalt gewidmeten und künstlerisch ißerst gediegenen „Variationen und Fuge über ein Thema on Joseph Haydn“ mit wahrhaft verblüffender Virtuosität. nter den letzten beiden Vaterländischen Abenden — einem ichard-Wagner- und einem Anhalter Abend — erregte der letztenannte dadurch besonderes Interesse, daß nur Kompositionen nd Gedichte von entweder in Anhalt geborenen oder längere eit in Anhalt tätig gewesenen Autoren zum Vortrag gelangten, nd so führte denn das übrigens sehr lange Programm der eihe nach über Fasch, Bach, Neefe, Schneider zu Matthisson, lüller, Sack, Ruot, Bartmuß, Thiele, Klughardt, Hosäus und ppel. Treffliches wurde auch im fünften und sechsten Kammermusikabend geleistet. In abgeklärtem Spiel hörten wir Dvoraks uintett für zwei Violinen, zwei Violen und Cello Op. 97 Es dur, rahms' Klavierquintett Op. 34 F moll, Mozarts Klarinettenuintett und endlich Robert Schumanns wunderbares Klavieruintett Op. 44 Es dur. In einem Kirchenkonzert in der t. Johanniskirche (22. April), das Generalmusikdirektor likorey mit der Singakademie, dem Hoftheatersingechor, der lofkapelle und einer Anzahl erlesener Solisten darbot, wurden Bachs Emmauskantate, die Solokantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ für Alt (Frl. Land), Mikoreys „Gebet“ (Herr, ende, was du willst), die von Emilie Feige vorzüglich gesungenen beiden Liszt-Lieder „Maienstäußlein zum Maimonat“ und Liszts „Der XIII. Psalm“ mit Leonor Engelhard im Tenorsolo ganz ausgezeichnet zum Vortrag gebracht. Einen starken Erfolg ersang sich am 1. Mai im Konzertsaal des Hoftheaters Kammersänger Walter Soomer mit zeitgemäßen Liedern von Hans Hermann und Fritz Kauffmann — die Komponisten begleiteten ihre Lieder selbst —, die Geigerin Charlotte Kretzschmar spielte den ersten Satz aus Bruchs D moll-Violinkonzert und zwei Ungarische Tänze von Brahms-Joachim sehr anerkennenswert, die Pianistin Gertrude Haring, eine Schülerin Télémaque Lambrinos, bot Klaviervorträge von Chopin, Schumann, Schubert-Liszt, und die Hofschauspielerin Frau Ludwig deklamierte Kienzls Melodram „Die Brautfahrt“ mit ergreifender Wirkung. Das unter dem Protektorat der Herzogin zum Besten erholungsbedürftiger Krieger stattgehabte Konzert erfreute sich eines überaus regen Besuchs, so daß als Reingewinn dem guten Zweck sicher eine erkleckliche Summe hat zugeführt werden können.

Ernst Hamann

Hamburg Die Konzertzeit ist beendet; sie brachte trotz der kriegsschweren Zeit vieles von Bedeutung und von künstlerischem Interesse. Im achten Philharmonischen Konzerte verdankten wir S. v. Hauseggers tatkräftiger Wirksamkeit die glanzvolle Vorführung zweier selten gehörter Werke von Peter Cornelius: die Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“ und die erste Szene des ersten Aufzuges aus der unvollendeten Oper „Gunlöd“. Für die Solopartie in dem zuletzt genannten Fragment gab Frau Anna Medek ihr Bestes und verwertete ihr Können außerdem in dem Gesang der „Apollopriesterin“ von R. Strauß. Als Orchestergaben erschienen noch die reizend klingende „Italienische Serenade“ von Hugo Wolf und die sinfonische Dichtung „Barbarossa“ von S. v. Hausegger, ein imposantes Werk, das auch diesmal, wie bei seiner ersten Vorführung unter Fiedler, Begeisterung hervorrief. Im neunten Konzert nahm die Solistin Frau Teresa Carreño das Hauptinteresse in Anspruch durch ihren genialen, über jeder Kritik stehenden Vortrag des Konzertstücks von Weber und des Konzerts Es dur von Liszt. Eingeleitet wurde der Abend mit der detailliert feinen Wiedergabe der bekannten Es dur-Sinfonie von Mozart. Weiter erfolgreich waren die Darbietungen des „Orpheus“ von Liszt und der Tannhäuser-Ouvertüre. Das Schlußkonzert galt dem Gedächtnis Bismarcks und brachte dessen Lieblingssinfonie C moll von Beethoven.

Prof. Nikisch beschloß den diesjährigen Zyklus der Konzerte der Berliner Philharmonie mit der Vorführung bekannter Werke von Weber, Schubert und Beethoven, deren Aufnahme eine der Ausführung entsprechend begeisterte war. Als Neuheit brachte Nikisch eine mit zweifelhaften Gefühlen entgegengenommene Vorführung des Melodrams „Vor dem Hamburger Bismarckdenkmal“, Dichtung von Eberhard König, Musik von Ludwig Heß. Ludwig Wüllner war nach besten Kräften eifrig bemüht, dem Werke zu einem Erfolg zu verhelfen.

Das letzte der Fiedlerschen Orchesterkonzerte begann mit der Brahmsschen „Rhapsodie“, deren solistischer Teil in Frau Mysz-Gmeiner vorzüglich vertreten war; auch der mitwirkende Männerchor der „Adolphina“ bewährte sich aufs beste. Es folgten die Haydn-Variationen von Brahms und Schumanns C dur-Sinfonie, zwischen denen Frau Mysz-Gmeiner Schumanns „Frauenliebe und -leben (begleitet von Fiedler) vortrug. Im Gegensatze zu der herrlichen Ausführung des Altsolos bei Brahms stand die sentimental gefärbte Wiedergabe des Schumannschen Zyklus.

Die Karwoche brachte Bachs „Matthäus-Passion“ von der Singakademie unter Prof. Barth und das Brahmssche „Requiem“ vom Hamburger Kirchenchor unter A. Sittard. Der Aufführung des Brahmsschen „Requiem“ gingen die meisterhaft von A. Sittard vorgetragene C moll-Fantasie des großen Sebastian und „Psalm 3“ von Rich. Barth für gemischten Chor, drei Trompeten, zwei Hörner, drei Posaunen, Baßtuba, Pauken und Harfe voran. Das Barthsche Werk, das hier vor Jahren von der Singakademie unter Leitung des Komponisten vorgeführt war, fand auch diesmal, dank der liebevollen Ausführung, wohlverdiente Teilnahme. Es steht auf vornehmer Grundlage und verbildlicht den Inhalt der hehren Schriftworte in einer Herz und Gemüt gefangennehmenden Weise. Von den Solisten bei Bach: Frau Mientje Lauprecht van Lammen, Emmi Leisner, G. Walter und J. v. Raatz-Brockmann zeichneten sich besonders Sopran und Tenor aus. Der zahlreiche Chor sang, wie stets, vorzüglich. Für den Chor des Brahmsschen Requiems vermochte der Hamburger Kirchenchor, trotz der vorzüglichen Schulung, tonlich nicht auszureichen; auch erschien manches Zeitmaß schleppend. Als Solisten wirkten nach besten Kräften Elfriede Goette und Oscar Seelig.

Das am 15. März stattgefundene letzte Abonnementskonzert der unter Prof. Spengel stehenden „Caecilia“ brachte Händels „Messias“, bearbeitet vom Dirigenten. Leider blieb die Aufführung hinter den gehegten Erwartungen in mancher Beziehung zurück, denn dem Chorgesang fehlte es an dem von innen heraus belebten Erfassen. Alles erschien, mit Ausnahme des Halleluja, in tonlicher Zurückhaltung. Durchaus ungenügend erwies sich der Sologesang des Herrn Sistermanns, nicht einmal die Intervallschritte wurden richtig getroffen. Die anderen Solisten, Frau Grumbacher-De Jong, Frau A. Erler-Schnaudt und Paul Tödten, gaben Zufriedenstellendes.

Mit der bereits oben erwähnten Aufführung des Brahmsschen Requiems endete der Zyklus der unter A. Sittard stehenden Konzerte des Kirchenchors St. Michaelis. Sie brachten eine auserlesene Fülle herrlicher Chorwerke mit Orchester, Chor a cappella, Sologesänge, Orgelkompositionen und sonstige Instrumentalwerke. In erster Beziehung ist dem Chorgesang ohne Begleitung das größte Lob zuzusprechen. Sehr reich vertreten, im Verhältnis eigentlich zu reich, war die Orgelmusik.

Konzerte einzelner Solisten brachten die letzten Wochen wenige, dagegen war der Männergesang mehrfach vertreten. Im zweiten Konzert des Hamburger Lehrergesangvereins

(Dr. G. Göhler) erschien außer vorzüglich ausgeführten Kompositionen von Schubert, Liszt, Hugo Wolf, G. Göhler und Ed. Kremser als Neuheit eine Sinfonie D moll des Dirigenten. Das Werk erhebt gerechten Anspruch auf Wertschätzung; es ist die gedankenreiche Arbeit eines fähigen Künstlers, der über das gesamte Rüstzeug zur Ausarbeitung gediegener Motive gebietet. Die Sinfonie wurde mit großem Beifall aufgenommen. Der Lehrergesangverein gab außerdem einen interessanten Volksliederabend, dessen Vortragsordnung in stimmungsvoller Weise der Zeit entsprach. Das gleiche ist auch über die Vaterländischen Abende der Vereinigten Männerchöre Hamburg-Altonas (Chormeister John Julia Scheffler) zu sagen, die zum Besten der Kriegshilfe vollbesetzte Häuser aufwiesen. Auch die Hamburger Liedertafel (gegründet 1823 von Methfessel) gab unter ihrem jetzigen Dirigenten (Karl Mehrkens) ein dem gleichen Zwecke dienendes Konzert mit bestem Erfolge.

Die Kammermusik war in diesem Winter nur in dem einheimischen Quartett Bandler, Wolf, Corbach und Engel unter Mitwirkung von Arthur Schnabel, Frau Kwast-Hodap u. a. in so ausgezeichneter, künstlerischer Weise vertreten, daß man das Nichterscheinen auswärtiger Quartettvereine nicht zu bedauern hatte. Ebenso vorzüglich bewährte sich das Bigneli-Quartett in Altona.

Prof. Emil Krause

Noten am Rande

Verdi über Deutschland, Frankreich und den Weltkrieg. Ein von unserem Mitarbeiter Ernst Stier soeben in der „Musik" veröffentlichter, bisher unbeachteter Brief Verdis an die Gräfin Maffei verdient allen harmlosen Deutschen bekannt gemacht zu werden. Er lautet: „Sant' Agata, den 30. August 1870. Das große Unglück Frankreichs geht mir ebenso wie Ihnen zu Herzen. Allerdings war und ist die Aufschneiderei, Unverschämtheit und Überhebung der Franzosen auch in ihrem Elend unerträglich, aber Frankreich gab der modernen Welt die Freiheit und Kultur; wenn es zugrunde geht, werden — darüber dürfen wir uns keineswegs täuschen — alle Errungenschaften mit ihm fallen. Mögen unsere Schriftsteller und Politiker die Erfahrung, Wissenschaft und sogar die Kunst (Gott verzeihe es ihnen!) dieser Sieger rühmen; wenn sie ein wenig schärfer hinblickten, würden sie gewahren, daß in den Adern der Deutschen immer noch das alte Blut der Goten fließt, daß sie von namenlosem Ehrgeiz, hartherzig, unduldsam sind, alles verachten, was nicht deutsch ist, ja daß sie sich durch grenzenlose Raubgier auszeichnen. Es sind Menschen von Kopf, aber ohne Herz, es ist ein starkes, aber ungesittetes Geschlecht. Und dieser König, der neben Gott immer die Vorsehung im Munde führt, zerstört mit ihrer Hilfe den schönsten Teil Europas! Er hält sich für einen Auserwählten, dazu bestimmt, die Sitten zu bessern und die Laster der modernen Welt zu strafen!!! Was für ein Typus eines Missionars! Der alte Attila (ein ebensolcher Missionar) machte Halt vor der Majestät der Hauptstadt der alten Welt, dieser aber schickt sich an, diejenige der modernen Welt zu beschießen. Wenn Bismarck jetzt jedermann verkündet, Paris solle geschont werden, so fürchte ich mehr als je, daß es wenigstens teilweise zerstört wird. Weshalb? Ich kann es nicht sagen. Vielleicht weil es keine zweite so schöne Hauptstadt gibt und es den Deutschen niemals gelingen würde, eine ähnliche zu bauen. Armes Paris, das ich vergangenen April noch so lebensfroh, schön und glänzend sah! Und dann? Ich hätte eine großmütigere Politik vorgezogen, die wenigstens einen Teil der schuldigen Dankbarkeit abzahlte. Hunderttausend der Unsrigen konnten Frankreich möglicherweise retten. Dieser Gleichgültigkeit, die uns einst Verachtung eintragen wird, hätte ich einen Frieden vorgezogen, den wir als Besiegte mit Frankreich unterzeichneten. In einem unvermeidlichen europäischen Kriege, der morgen noch nicht, später aber ganz sicher kommt, werden wir verschlungen. Ein Vorwand findet sich bald. Vielleicht Rom — das Mittelländische Meer — dann gibt es auch kein Adriatisches mehr, das sie ja schon als deutsches öffentlich bezeichneten. Ihr ergebener Giuseppe Verdi". — Bemerkungen hierzu sind überflüssig.

Kreuz und Quer

Berlin. Die Gerstersche Gesangsschule brachte erstmalig eine Jugendkomposition Friedrich Gernsheims, ein „Ave Maria" zur Aufführung, das in der Neubearbeitung für dreistimmigen Frauenchor lebhaft ansprach und eine wertvolle Bereicherung der Frauenchorliteratur bedeutet.

Konstantinopel. Nicht nur im rauhen Kriegshandwerk, auch in der Musik holt sich die junge erwachende Türkei ihre Meister aus Deutschland. Sehr oft nimmt der regierende Sultan Gelegenheiten wahr, seine besondere Vorliebe für deutsche Musik zum Ausdruck zu bringen. In die Programme der Leibmarinemusik „Erthogrul", geleitet vom Kgl. Preuß. Musikdirektor Paul Lange Bey, Inspektor der Kaiserl. Ottomanischen Marinekapellen, werden auf Wunsch des Sultans vorwiegend deutsche Komponisten eingestellt. Zu den Lieblingsmärschen des Sultans gehören zwei Kompositionen von Paul Lange: „Yachassin Vatan" und „Haireddine Barbarousse" (Verlag Oertel, Hannover). Auch die Kriegsmärsche von Blankenburg (Verlag Oertel) hört man öfters im Kaiserlichen Palast. Als die glänzenden Waffentaten der deutschen Ostarmee Paul Lange zur Komposition eines Hindenburg-Marsches begeisterten, befahl der Sultan den Marsch, der nicht nur ihm selbst, sondern auch dem Konstantinopeler Publikum ausnehmend gut gefällt, zu drucken und an die Mitglieder des Kaiserlichen Hauses und an Hofbeamte zu verteilen. Der Marsch erscheint jetzt ebenfalls bei Louis Oertel, Hannover.

Sorau N.-L. In der hiesigen Hauptkirche brachte Kgl. Musikdirektor Johannes Dittberner mit seinem etwa 200 Sänger zählenden Chore die „Heldenfeier" von Max Bruch zu einer sehr erfolgreichen Erstaufführung nach dem Manuskript. Das für sechsstimmigen gemischten Chor mit Begleitung geschriebene Werk ist außerordentlich wirkungsvoll und hinterließ einen tiefgehenden Eindruck. In dem Konzert gelangten an neuen, zeitgemäßen gemischten Chorkompositionen ein sehr stimmungsvolles, kürzlich im Druck erschienenes „Abendgebet im Kriege" von Johannes Dittberner und eine meisterhafte Bearbeitung der alten geistlichen Volksweise „Ein Haus voll Glorie" von Carl Thiel zur Aufführung.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 22

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 3. Juni 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Zukünftige Musik

Von **Otto R. Hübner**

Die Wünsche aller deutschen Herzen kennen wir: sie zielen nach einem günstigen Frieden, auf daß unsere höherstrebende Kultur sich auf der Erde weiterverbreiten kann, zum Heile der Menschheit!

Um dieser uns gestellten hohen Aufgabe gerecht zu werden, müssen wir aber innere Einkehr bei uns halten; und wir sollten unsere geistigen Waffen ebenso zu vervollkommnen suchen, wie das mit den Waffen des Krieges heute geschieht. Da heißt es, sich vor allem auf unsere Eigenart stützen, und sich besinnen, worin wir unseren Gegnern von Natur überlegen sind; denn damit können wir sie am besten schlagen.

Nun ist wohl noch nie so viel vom deutschen Wesen geredet und geschrieben worden wie in diesen ernsten Tagen, da wir eben um sein äußeres wie inneres Fortbestehen kämpfen. Wenn man jedoch all die verschiedenen Zeitungsartikel und erschienenen Schriften darüber vergleicht, so wird es einem Schwimmer durch diese geistige Flut sehr schwer, das feste Land sicherer Erkenntnis zu gewinnen; denn man bemerkt immer wieder, wie leicht die Liebe fürs eigene Volk gar zu weit geht und jene Tugenden, die bei allen höheren Menschen zu treffen sind, allein für die eigene Nation in Anspruch nimmt, um solche Wesensart dann aufs höchste zu preisen. Doch sollen wir ob solcher Überschätzungen wieder nur jenen Internationalisten glauben, die, um der kommenden Menschheitverbrüderung das Wort zu reden, jede tiefere Verschiedenheit der Rassen überhaupt bestreiten? Ich sage nein, weil ich überzeugt bin, daß wir mit Recht von einem deutschen Volkstume mit ausgeprägten Charakterzügen sprechen können, das unserem deutschen Boden und Klima ebenso naturgemäß entsprossen ist wie dessen besondere Tiere und Pflanzenarten.

Wohl sind wir heutige Deutsche aus einer vielartigen Völkermischung entstanden; aber die seit Jahrtausenden in Nordeuropa vorherrschende germanische Rasse hat unserem Volke seinen Stempel so fest eingedrückt, daß wir noch heute die von den Römern den Teutonen zuerkannten Charaktereigenschaften als deutsche Wesensart deutlich bei uns wahrnehmen. Als tapfer, wahrheitliebend und treu bezeichnete Tacitus unsere Vorfahren. Nun wohl, beweisen nicht unsere Krieger im Felde immer wieder diese Tugenden? Aber auch unsere alten Untugenden erkannte der römische Geschichtsschreiber; und ich fürchte, daß wir, die daheim in aller Bequemlichkeit nur auf den endlichen Sieg warten, weit mehr die unrühmlichen Eigenschaften als jene ruhmvollen Vorzüge zeigen. Trachten wir also danach, dieser stets eingedenk zu sein und sie bei allem Tun zu beweisen, auch wenn wir uns nur mit dem Sinnenspiele der Musik beschäftigen!

Hier möge Richard Wagners markiges Wort, das oft angeführte, wieder einmal gehört werden: Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun! Nicht besser kann die deutsche Wahrhaftigkeit, der Mut der Überzeugung und die Treue zur erkannten Gewißheit gekennzeichnet werden als durch diesen Satz, den der tapfere Meister nicht bloß ausgesprochen, sondern dem er auch, trotz aller Widerstände, stets nachgelebt hat. Und wie er, so mancher edle Held vor ihm auf dem Kampfgebiete unserer vielseitigen Kultur, insbesondere unserer Kunst. Immer sind es hier die vorwärtsstrebenden Tondichter gewesen, die gegen die Modekünstler und den herrschenden Alltagsgeschmack der Zeit streiten mußten, um ihre neuen Erkenntnisse durchzusetzen. Und dazu gehört ebenso rechter Mut wie Ehrlichkeit der Gesinnung. (Selten genug treten sie heute hervor!) Beide aber sind die Zeichen einer starken lebendigen Kraft im schaffenden Menschen, wohingegen Lüge und Verstellung stets dessen innere Schwäche verraten.

Ganz gewiß treffen wir bei der germanischen Rasse viel öfter wie bei anderen auf jene große Spannkraft und Lebensenergie, die alle führenden Geister besitzen müssen, wenn sie der Menschheit neue Wege weisen wollen. Wir nennen solche Auserlesene — zumal wenn sie nicht nur einseitig-starke, sondern vielseitige Veranlagungen beweisen — gern Genies. Und wie viele hohe Genien sind doch den germanischen Völkern entsprungen, die ihre Segensgaben uns Menschen auf allen Arbeitsgebieten geschenkt haben! Daß die Romanen, im Süden wie im Westen, ihr gealtertes Blut durch germanischen Einschub wiederholt aufgefrischt haben, ist eine geschichtliche Tatsache. Und gleiches ist unsern östlichen Nachbarn widerfahren, die freilich dafür auch viel slavisches Blut an den germanischen Volkskörper abgegeben haben.

Unsere deutsche Musik läßt diese Kreuzung da und dort offenbar werden. Denn jene weiche Sentimentalität der slavischen Volksseele, die sich musikalisch leicht zu süßen schwermütigen Melodien verdichtet, treffen wir oft und besonders bei österreichischen Tondichtern

wieder. Wir hören sie gern, diese wiegenden Tanzweisen, und verstehen die Lebensgefühle wohl, welchen sie entstammen; besitzen wir Deutsche doch zumeist ein reiches Innenleben. Dennoch unterscheidet sich die ursprüngliche germanische Gemütskraft in ihrer herben männlichen Innerlichkeit sehr von dem weiblich-hingebenden Gefühlsleben der slavischen Völker wie auch von dem sich mehr äußerlich gebärdenden Gefühlsausdrucke der Romanen. Durch größere Aktivität, oder Passivität, oder Formalität sondern sich eben die drei genannten Menschenrassen voneinander, und in ihrem Kunstschaffen spiegeln sich deren verschiedene Wesensarten deutlich wider.

Diese beruhen zuletzt auf den drei Grundkräften der Menschenseele: dem Wollen, Fühlen und Denken, die das Dasein handelnd zu bezwingen, oder leidend zu ertragen, oder formend zu betrachten suchen. Sie treten verschieden stark zutage, sowohl bei den Völkern wie bei den einzelnen Menschen. Wo diese heilige Dreiheit des Geistes sich mit gesunden Leibesorganen verbindet, da entsteht der vollkommene Mensch, der das Leben auf seiner Höhe darstellt; die Fülle seiner Werke wird von ihm zeugen. Nur selten erscheinen gewaltige Übermenschen (wie sie ein Dichterphilosoph nannte), aber von Zeit zu Zeit erleuchtet einer das Dunkel. Goethe heißt ein solcher Menschenstern! Auch Mozarts holde Lichtgestalt erwärmt und erhellt unser Dasein. Richard Wagner wäre hier wieder anzuführen und neben ihm noch etliche Große in der Kunst. Die, welche sich auf anderen Gebieten hervortaten, können hier nicht genannt werden.

Doch von den Einzelnen geführt, ziehen die vielen Kleinen ihres Weges, eine unendliche Zahl — und im Grunde tragen sie alle ähnliche Menschenzüge. Denn nach drei Seiten hin entfaltet sich eben der Menschenbaum, in seiner Spezies wie im Individuum: nach der Tiefe des Gemütes, nach der Höhe des Verstandes und nach der Breite des Willens; dieser aber, der ursprüngliche Lebensdrang, ruft jedes Wachstum erst hervor und erzeugt, sich zu Nutzen, alle Gefühle, Gedanken und Taten der Menschen. Und wie verschieden gebärden wir uns doch alle, je nach Veranlagung und Lebenskraft! Dennoch, und trotz vielartigster Abstufungen, können wir wesentlich dreierlei Menschen unter uns beobachten: Gemütsmenschen, Verstandesmenschen und Willensmenschen, die sich durch stärkeres Fühlen, Denken oder Wollen bei allem Handeln wohl unterscheiden. Sie treten überall hervor (als Staatsbürger nennen wir sie: Arbeiter, Beamte und Unternehmer); und wenn sich bei ihnen ruhende Anlagen auch weiter ausbilden lassen, so bleibt doch ihre Wesenveranlagung für das Leben entscheidend.

In der Kunstbetätigung scheiden wir den ungelehrten Laien vom gebildeten Dilettanten und diesen vom gelernten Künstler. Auch hier bestimmt stets die ursprüngliche Veranlagung; denn wer einen starken Lebenswillen neben besonderer Sinnesgabe besitzt, der wird immer bis zum Künstler in seinem Sinnesgebiete vordringen; andere verbleiben als, oft sehr vieseitige, Kunstliebhaber in der Mitte stehen; die meisten sind und bleiben, trotz mancher Fertigkeiten, geborene Laien. Ebenso äußert sich auch unser Kunstgeschmack sehr verschieden: er kann sinnlich-grob, mittelstark, gesund, fein und überfein auftreten, und ein jeder scheint lebensberechtigt. Bedenkt man das, so wird man auch zugeben, daß es vielerlei Arten von Kunst geben muß — zum mindesten dreierlei: nämlich Volkskunst für die Laien, Hauskunst für die Liebhaber und Hohekunst für die Künstler. Also auch: Volksmusik, Hausmusik und Konzertmusik.

So gehen freilich die Anforderungen der Kunstgenießenden an die Kunstausübenden weit auseinander: denn ganz natürlich verlangen aktive Willensmenschen nach einer anderen Sinnesergötzung wie passive Gemütsmenschen oder wie formale Verstandesmenschen. Und leider spaltet uns ja die moderne Lebensführung immer klarer in diese drei Menschensorten. Wann wird sich unser Erziehungswesen endlich zu dem alten Ideale des gesunden vollkommenen Menschen bekennen, dessen Lebenswille ebenso fühlend wie denkend sich im Gleichgewichte seiner Kräfte wiegen kann? Durch stärkere Ausbildung der Jugend in allen Künsten wäre dieses Ziel leichter zu erreichen als durch den übermäßigen Drill mit allerlei abstrakten Wissenschaften.

Hier anschließend, kehre ich endlich zum Eingangtore unserer Betrachtungen zurück und möchte noch etwas über unsere zukünftige Musik aussagen — dieser innerlichsten Kunst, die bei größerer Pflege ganz gewiß imstande wäre, gegen die zunehmende Veräußerlichung unseres Wesens wirksam anzukämpfen. Wie wird und wie sollte sie beschaffen sein? Ich glaube: zunächst wird sich ein jeder solche Musik wünschen, die seiner Veranlagung und Bildung entspricht. Zur Unterhaltung, zur Erfreuung, zur Erhebung, zur Belehrung, zur Begeisterung und zur Erschütterung soll sie ja führen. In der Form aber möchte sie der Laie recht einfach haben, der Kunstfreund mittelschwer, während sie viele Künstler nicht kompliziert genug bekommen können. Nun wendet sich ein jedes Werk am besten an den Menschenkreis, dem es innerlich zugehört, da wir ja alle das am liebsten aufnehmen, was unserem eigenen Wesen entspricht. So erklärt sich die Vorliebe der Völker für ihre nationale Musik. Und ebenso begreiflich ist es, daß der virtuose Künstler seine Spezialmusik anderer vorzieht, daß Dilettanten gern nach leichteren Tonstücken greifen, und daß die Laien ihre einfache Volksmusik am meisten schätzen.

Am Liede, dieser Urform aller Tonkunst, werden die vielartigen Abstufungen in der Musik am deutlichsten kenntlich. Welchen Weg muß doch unser Kunstgeschmack zurücklegen, wenn er zuerst ein Kinderliedel, danach ein zweistimmiges Volkslied, dann ein schlichtes Lied am Klavier — etwa von Weber, dann die Liedarien Mozarts, die Gesänge Beethovens, Schuberts, Schumanns, Brahms' und zuletzt die Klavierlieder Hugo Wolfs oder die Orchestergesänge unserer modernen Komponisten betrachtet! Lieder — das heißt gesungene Gedichte — sind sie alle; aber welch verschiedene Anforderungen an Bildung und Geschmack ihrer Sänger wie deren Zuhörer stellen sie, und zwar die Musik weit mehr als die Liedertexte! Und doch verbindet sie alle ein gemeinsames Band, nämlich das, was aller Lyrik zugrunde liegt: ein dargestelltes Lebensgefühl, welches in Worten und in Tönen zum Ausdruck kommt. Denn ein jedes Gedicht wird im Gemüte geboren und gibt zunächst eine Stimmung, ein Gefühl oder eine Leidenschaft wieder, die der Poet mit Hilfe des Verstandes zu formen sucht. Der Liedvertoner tut dasselbe, indem er sich in den Wortlaut einfühlt und den Inhalt des Gedichtes rhythmisch, melodisch und harmonisch nachbildet. So entsteht die begleitete Liedmelodie, welche, aus Rhythmen und Motiven emporgewachsen, das

Gefühlserlebnis des Poeten in Tönen widerklingen läßt und zu vertiefen wie auszumalen trachtet.

Wo sich nun Wort und Ton zu einem starken Gefühlsausdrucke glücklich vereinen, da bildet sich ein rechtes Lied, das einem gewissen Menschenkreise lieb und wertvoll sein kann. Und ob wir es Volkslied oder Kunstlied heißen: es erfüllt die hohe Aufgabe jeder wahren Kunst, uns Menschen über den Alltag hinaus zu heben und unser Innenleben zu veredeln. Freilich bewegen uns, neben hohen und tiefen, frohen und ernsten auch manchmal seichte und niedere Gefühle. Sie sind nicht lebenfördernd, sondern hemmen nur unser Vorwärtsstreben; darum sollen wir sie immer von uns weisen, auch wo sie in Kunstgebilden lüstern vor uns treten. Und wie viele solcher Afterkunst gibt es gerade in der heutigen Musik! Sie müssen wir unbedingt befehden.

Aber noch eine andere Kunst und Liedmusik kann lebenstörend wirken, obgleich sie nicht seicht, eher grundlos zu nennen wäre: jene Verstandeslyrik nämlich, die nicht aus Gefühlen, sondern durch Gedanken entsteht, und die sich daher nicht an das Menschengemüt, sondern an den Intellekt wendet. Die heutige Zeit hat, neben vielen intellektuellen Poeten, gar manchen Verstandeskomponisten erzeugt, und so kommt es, daß das klare Gefühl ebenso wie die reine Melodie immer mehr aus dem Kunstliede verschwinden. Solche gefühlsleere Musik wirkt aber ebenso schädlich wie eine gedankenlose, da beide unwahr sind und die Menschen nicht besser machen, eher schlechter. Und wie oft klingt diese innerlich-arme, äußerlich-glänzende Musik uns aus Konzertsälen und Theatern entgegen!

Davon aber müssen wir abzukommen suchen und unser ganzes Innenleben wieder mehr zu vertiefen trachten. Der jetzige Krieg wird uns diese Aufgabe erleichtern: denn ließ er nicht in vielen Menschen wieder starke Lebensgefühle erwachen! Und warf nicht schon so mancher allen äußeren Flitter beiseite aus innerer Kraft! Die Lebensnot ist an uns Deutsche herangetreten; sie wird uns nicht schwächen, sondern vertiefen, vor allem aber wieder wahrhaftig machen. Und dieser erhöhte Zustand soll in unserer künftigen Kunst zum Ausdruck kommen. Darum dürfen wir hoffen, daß in der Zukunft weniger kompliziert-interessante, als vielmehr einfach-ausdrucksvolle Musik geschrieben wird. Unsere schaffenden Künstler sollten sich auch nach dem Geschmacke der Laien und Kunstfreunde mehr umtun, auf deren Liebe doch alle Kunst begründet ist. Gerade jetzt quillt der alte Bronnen der Volkskunst wieder in erneuter Frische, und wer ihm lauscht, der wird verstehen, was sein Plätschern kündet:

Auch alle Kunst soll nur dem heil'gen Leben dienen!

Rundschau

Oper

Braunschweig Das Hoftheater arbeitet unter den schwierigen Verhältnissen rüstig weiter, es gestaltet dank der rührigen Leitung der Herren Hofrat Rich. Franz und Hofkapellmeister C. Pohlig den Spielplan sogar abwechslungreicher als in den letzten Jahren. Der Monat April bevorzugte wieder deutsche Werke, die gegen französische und italienische kämpfen; von dem Ausgange des Weltkrieges hängt es ab, welche Rolle sie auf der Erde spielen werden. Unsere Kultur zeigt sich derjenigen der Nachbarn überlegen, sie führt der ganzen Welt jedenfalls neue Werke zu, die auch der jetzigen tiefgehenden Umbildung unseres gesamten Wesens entsprießen. Wichtig waren die Gastspiele der Bewerberinnen für das Fach der ersten Soubrette, Gertrud Stretten [Düsseldorf] schlug als Rose Friquet („Das Glöckchen des Eremiten") ihre Gegnerin Melie Prem [Krefeld] (Undine) siegreich aus dem Felde und wurde verpflichtet. Sie ersetzt ihre Vorgängerin Frida Weber, die uns nach kurzer Wirksamkeit wieder verläßt, in jeder Weise. Auch die Koloratursoubrette Elly Clerron scheidet nach drei Jahren aus, für sie tritt Gertrud Schäfer ein, die hier den ersten Schritt auf die „weltbedeutenden Bretter" wagte und sich in kleineren Rollen allmählich heranbildete. Mit Gertrud Stretten gastierte gleichzeitig der Spielbariton St. Kaposi [Posen] und machte einen günstigen Eindruck, unterlag aber Herrn Frorath [Wiesbaden] („Barbier von Sevilla"), einem stimmbegabten, talentvollen, vielseitigen Künstler, der tags darauf unsern erkrankten Heldenbariton Rich. Hedeler als Telramund („Lohengrin") mit Glück und Erfolg vertrat. Da die jugendlich dramatische Sängerin immer noch fehlte, halfen Valy von der Osten [Kassel] als Elsa („Lohengrin") und Gertr. Bräuner [Düsseldorf] als Martha („Tiefland") und Elisabeth („Tannhäuser") aus, ohne jedoch irgendwelchen Eindruck zu machen. Am 1. Mai konnte endlich Albine Nagel nach langwieriger Krankheit die gewohnte Tätigkeit wieder aufnehmen; ihr Plan, mit „Salome" zu beginnen, ließ sich nicht verwirklichen, weil die Hofkapelle mit vielen minderwertigen Hilfskräften keine Partitur von Rich. Strauß in die Wirklichkeit zu übersetzen vermag; aber auch als Carmen erfocht die beliebte Künstlerin einen glänzenden Sieg, erzielte einen durchschlagenden Erfolg. Das Organ hat nicht gelitten, die Schulung zeigt noch die ehemaligen Vorzüge, die jugendliche Lebenskraft wird die kleine Mattigkeit in den langen Ferien jedenfalls bald überwinden. Das Künstlerehepaar May-Favre, das früher dem Verbande unsrer Oper angehörte und seit Beginn des Krieges wieder hier wohnt, konnte verschiedentlich aushelfen, weil der jetzige lyrische Tenor des Hoftheaters zu Wiesbaden die Leyer mit dem Schwerte vertauschen mußte und dem hiesigen Proviantamt zur Dienstleistung überwiesen wurde. Als Don José („Carmen") bot er eine ebenso treffliche Leistung wie die Gattin als Hänsel („Hänsel und Gretel" von Humperdinck). Zwei fremde Baritonisten vertraten Rich. Hedler. Kammersänger Wuzel [Kassel] kam in einer sehr schwachen „Aïda"-Vorstellung wenig zur Geltung; auch die „Hugenotten" erschienen in gleich unvorteilhafter Beleuchtung, verschwanden also rasch wieder in der Versenkung. Eine hervorragend gute Wiedergabe erfuhr dagegen „Der fliegende Holländer" mit Friedrich Plaschke [Dresden] als Titelhelden. Namentlich in den lyrischen Stellen entfaltete er seine hohe Gesangskunst; der wundervoll weiche, tiefe, dunkle Baßbariton, den er düster färbte, eignet sich vorzüglich für den Holländer. Der Vortrag machte den Eindruck selbst erle ter Seelenzustände; der Künstler brachte den Charakter des Unseligen dem Hörer menschlich so nahe, daß er nicht als Gespenst, sondern als bemitleidenswerte, rührende Gestalt wirkte. Da unsere hochdramatische Sängerin Fr. Berta Schelper mittags wegen Krankheit absagen mußte, hing die Vorstellung am seidenen Faden; wie so oft rettete sie mit bekannter Liebenswürdigkeit Marg. Elb [Magdeburg], die noch rechtzeitig eintraf und durch ihre vorzügliche Leistung den Partner wirkungsvoll unterstützte, den Erfolg mit ihm teilte. Der Abend gehörte zu den genußreichsten des vergangenen Winters. Augenblicklich wird „Der Ring des Nibelungen" zum dritten Male in dieser Spielzeit unter lebhafter Beteiligung des Publikums

im Zusammenhang gegeben. Da Frl. Berta Schelper, die vorigen Herbst von Frankfurt a. M. hierher kam, den Staub der alten Welfenstadt wieder von den Füßen schütteln will, müssen noch wichtige Gastspiele stattfinden; nach denselben verabschieden sich die scheidenden Mitglieder an besonderen Ehrenabenden. Der Schluß ist auf den 13. Juni festgesetzt.

Ernst Stier

Darmstadt Trotz der Ungunst der Verhältnisse, wie sie der Krieg über unser Vaterland brachte, konnte das hiesige Hoftheater noch Mitte September seine Pforten öffnen, nicht zuletzt wohl durch die Freigebigkeit seines großherzoglichen Freundes und Gönners. Als neue Kraft trat mit Beginn der Spielzeit Frau Marx vom Stadttheater in Leipzig auf. In ihr besitzen wir eine feinfühlende und gewandte Sängerin. Vor allem aber haben wir an Felix v. Weingartner als neuem Generalmusikdirektor einen hervorragenden und intelligenten Künstler von Ruf. Es wäre höchstens sein seltenes Auftreten und seine häufige Abwesenheit zu bedauern. An vorzüglichen Aufführungen verdanken wir ihm „Fidelio", „Tristan und Isolde", die er mit kongenialem Empfinden und künstlerischer Hingabe dirigierte. Seine neue Oper „Kain und Abel", die hier anläßlich ihrer Uraufführung im letzten Spieljahre allseitig großes Interesse fand, erzielte auch diesmal einen vollen Erfolg. Ebenso leitete er noch eine wohlgelungene Aufführung der „Aïda", einer der am hiesigen Theater beliebtesten Opern. In ihrer neuen stattlichen und stilvollen Inszenierung, die sie anläßlich der letzten Festspiele erhielt, legt sie ein beredtes Zeugnis von dem künstlerischen Schaffen und von der künstlerischen Höhe unseres Theaters ab. Die Titelpartie sang Frau L. v. Weingartner-Marcel, die sich ihrer großen Aufgabe mit feinem Empfinden entledigte. Auch die Partien der Amneris, des Rhadames und des Ramphis, dargestellt von hiesigen Kräften, verdienen als mustergültig hingestellt zu werden.

Von Neueinstudierungen und Erstaufführungen seien erwähnt: Die neue Spieloper E. Humperdincks „Die Marketenderin", ein vorwiegend heiteres, gefälliges und patriotisch anmutendes Stück. Die Neueinstudierung der Gluckschen Oper „Orpheus und Eurydike" war insofern bemerkenswert, als die Orpheuspartie hier erstmalig von einem Tenor gesungen wurde. Doch dürfte man dies kaum als einen dankbaren Versuch bezeichnen, da allein schon der Eindruck, den eine Altistin mit ihrer weicheren Stimme erweckt, viel tiefergehend ist. Zu den gelungensten Aufführungen gehört Halévys „Jüdin", die nach längerer Pause wieder in den Spielplan erfolgreich aufgenommen wurde. Auch die „Hugenotten" gingen mit guter Besetzung neu in Szene. Ob sie sich aber einen ständigen Platz in dem Repertoire erobern wird, scheint zweifelhaft.

R. Hutt (Frankfurt) gastierte als Manriko und Lyonel („Martha") und erntete reichen Beifall. Er besitzt ein hervorragend schönes Organ, das sich auch in der Höhe wundervoll auszeichnet. G. Geyersbach, die sich letztes Jahr unter großen Ehrungen von hier verabschiedet hatte, um einem Ruf an die Wiener Hofoper Folge zu leisten, trat in zwei ihrer besten Partien, Agathe und Mimi, als willkommener Gast auf und erregte die lebhaftesten Sympathien. Zum Schluß möge nicht unerwähnt bleiben, daß sich Hofrat Paul Ottenheimer und Richard Lert durch treffliche Leistungen als tüchtige Dirigenten bewährten.

J. Lossen

Nürnberg Auch in der zweiten Hälfte der Winterspielzeit machte sich der Heldentenormangel recht fühlbar. Erst mit Pennarinis Beurlaubung von der Front war es möglich, vom „Ring" wenigstens „Walküre" und „Siegfried" aufzuführen. Späterhin konnten wir den prächtigen glanzvollen Tenor unseres Direktors auch in der „Jüdin" und in „Bohème" bewundern. In der Zwischenzeit mußten Fischer-Niemann, der leider nur über ein sehr beschränktes Repertoir verfügt und im Lohengrin eine ihm vortrefflich liegende Rolle gefunden hat, sowie Erich Zeisl, der in größeren Partien bedauerlicherweise seine Stimme zu ihrem Schaden unnötig forciert, einspringen, oder man war genötigt, Gäste wie Richard Schubert [Wiesbaden] für „Carmen" und Otto Fanger [Frankfurt a. M.] für „Tiefland" zu berufen. Neuheiten kamen mit Ausnahme der unbedeutenden Eyslerschen Operette „Ein Tag im Paradies" nicht auf die Bühne.

In den Spielopern zeichneten sich Nellie Heyl und Rosa Ethofer durch reizvolles Duettsingen und herzerfreuendes Zusammenspiel aus. Auch der Bassist Karl Weiker trug darin sehr dazu bei, daß diese harmlos munteren Stücke sich zu einer Quelle fröhlichen Genießens gestalteten, während dieser stimmlich wohlbegabte Künstler merkwürdigerweise in manchen seriösen Rollen durch Heruntersingen seines Partes ohne innere Anteilnahme zuweilen stillos aus dem Rahmen der Aufführung herausfiel. Stephany Schwarz hatte erfreulicherweise in hochdramatischen Rollen nun öfters Gelegenheit zu zeigen, daß sie ein starkes Talent ist, musikalische Sicherheit besitzt und rastlos an der Weiterbildung in gesanglicher und darstellerischer Hinsicht arbeitet. Ihre Verkörperung der beiden Brünnhilden wie der Recha und Valentine verdienen als Erstleistungen höchste Anerkennung und lassen Bedeutendes für die Zukunft dieser Künstlerin erhoffen. Als Senta stellte sich im „Holländer" ein neues Mitglied, Ida Teresia, vor; hübsche Stimmittel und gute Schulung sind ihr nachzurühmen, aber vorerst ist die Dame solch anspruchsvollen Rollen noch nicht gewachsen. In den drei unheimlichen Gestalten in „Hoffmanns Erzählungen" gab der Baritonist Arnold Langefeld, was Gesang, Spiel und Maske anbelangt, eine hervorragende Leistung, dagegen muß im Interesse der Vervollkommnung dieses strebsamen Künstlers erwähnt werden, daß ab und zu in manchen Rollen eine schlechte Aussprache des „r" den Genuß seiner sonst wohlbefriedigenden Darstellung trübt. Unsere sämtlichen Kapellmeister: Matthäus Pitteroff, der sich besonders um die Wagner-Vorstellungen sehr verdient gemacht hat, Johannes Heidenreich und Heinrich Wollfahrt, die sich liebevoll der kleineren Opern angenommen hatten, befleißigten sich einer möglichst dezenten Begleitung, so daß fast immer die Singstimmen auf der Bühne zu ihrem vollen Rechte gelangen konnten; nur manchmal, in leidenschaftlich bewegten Momenten, wucherte das grobe Blech üppig empor.

Mit Gastvorstellungen waren wir ziemlich reichlich bedacht. Die erste Stelle darunter nimmt die zum Besten der städtischen Kriegsfürsorge veranstaltete, zum größten Teile von Künstlern des Dresdener Hoftheaters bestrittene Festaufführung des „Don Juan" mit dem Scheidemantelschen Text ein. Unter Kutzschbachs feinfühliger, in jeder Hinsicht Mozarts Partitur gerecht werdender Leitung, mit einem seit d'Andrade nicht mehr in solcher Eleganz und Beweglichkeit in Gesang und Spiel gehörten Don Juan, wie ihn John Forsell bot, einer Gesangskünstlerin ersten Ranges wie Margarete Siems als Donna Anna, einem aufs tiefste erschütternden Komtur Paul Bender [München], einem solch humorvollen, zungenfertigen Leporello (Ludwig Ermold) und Richard Tauber als Oktavio, Magdalene Seebe als Elvira und Minnie Nast als Zerline wurde diese denkwürdige Vorstellung zu einem Erlebnis. Vollständig neu für hier war die vorteilhafte Verwendung eines Zwischenvorhanges auf der Bühne, welche die vielen Verwandlungen sehr rasch von statten gehen ließ, ferner die Vorführung des musikalisch so herrlichen, freilich die dramatische Wirkung abschwächenden Sextetts am Schlusse der Oper.

Einen überwältigenden Genuß bot an drei Abenden Lilli Hoffmann [Stuttgart], die in „Aïda", „Carmen" und im „Troubadour" auftrat und in den so gänzlich verschiedene Charaktere aufweisenden Rollen der Amneris, Carmen und Azucena als eine der größten Bühnenkünstlerinnen, bei der edelster Gesang mit raffiniertester Darstellungskunst zu einer harmonischen Einheit verschmilzt, die Zuhörer zu steigender Bewunderung hinriß. Als Aïda hatte sie eine würdige Partnerin in Helene Forti [Dresden], welche aufs neue durch großzügiges Spiel und ihr mächtiges Organ fesselte. Als Leonore

im „Troubadour“ durften wir unsere sehr geschätzte frühere Hochdramatische Mimi Poensgen [Köln] begrüßen, deren voluminöses, jeder Regung gehorchendes Organ für diese Rolle fast zu groß erschien. Im „Lohengrin“ gastierten mit großem Erfolge Dina Mahlendorff [Berlin] als Elsa und Frieda Langendorff [Dresden] als Ortrud. Erstere besitzt einen äußerst weichen, warmen Ton, brachte aber das Mädchenhafte der Rolle nicht mit dem nötigen poetischen Duft; letztere, mit einer wuchtigen, resonanzvollen Stimme begabt, neigte in der Darstellung des dämonischen Weibes fast zur Übertreibung.

Zum Schlusse der Saison kehrte Robert Heger aus dem Felde zum Dirigentenpulte zurück und bescherte mit einer durch Indisposition Pennarinis leider gestörten Aufführung von „Tristan“, bei der jedoch Max Gillmann [München] als Marke, Cäcilie Rüsche-Endorf [Leipzig] als Isolde und Rosa Ethofer als Brangäne ganz vorzüglich waren, ferner einer brillanten Meistersinger-Vorstellung seinen zahlreichen Verehrern große Freude. Ein imposanter Schluß dieser durch den Krieg arg beeinträchtigten Spielzeit waren die Meistersinger, die in den drei Rollen die beste mir bekannte Besetzung fanden: Hans Sachs durch Paul Bender [München], David durch Eduard Lichtenstein [Hamburg] und Beckmesser durch Gustav Landauer [Nürnberg]. Den Ritter Stolzing hatte für den erkrankten Direktor Pennarini in dankenswerter Weise unser früheres Mitglied Franz Costa übernommen.

Prof. Adolf Wildbrett

Stuttgart Zum Glück hat die Ungunst der Zeiten den künstlerischen Unternehmungsgeist an unserer Bühne nicht vertrieben. Neben den bekannten, mehr oder weniger zugkräftigen Opern, zumeist älteren Schlages, erschienen auch einige Werke von der Art, die sich weniger an die gewohnheitsmäßigen Besucher als an die geringere Zahl der eigentlichen Kunstfreunde wendet. Ich nenne hier die Ariadne auf Naxos und den gänzlich neu einstudierten Barbier von Bagdad. Beide Opern wurden von Schillings geleitet. Man gab den Cornelius nach der Originalpartitur, an der Mottls gutgemeinte Pietät einst ändern zu müssen glaubte. Wir entsinnen uns keiner hiesigen Aufführung dieses musikalischen Lustspiels, in der der Komödienton so gut getroffen worden wäre, diesesmal mit Gerhaeuser als Spielleiter. Aber breitet sich nicht auch der zartere Duft der orientalischen, märchenhaften Erzählung über Handlung und Musik? Dieser ging verloren oder kam wenigstens nicht zu voller Entfaltung. Oben auf der Bühne zeigte sich mitunter eine aufdringliche Farbenwirkung, während unten im Orchester manche Pikanterien verdorben wurden oder die Bläser sich etwas unzart benahmen. Man merkt eben doch die aushilfsweise Besetzung mehrerer Stimmen im Orchester. Trotzdem war es eine gute Aufführung, und namentlich haben sich Karl A. Oestvig (Nureddin), Otto Helgers in der Titelrolle und Hedy Brügelmann als Margiana darum verdient gemacht. Oestvig war es auch, der, abwechselnd mit dem ihm zwar an Reife überlegenen Rudolf Ritter den Parsifal sang, dabei aber in allen Ehren bestand. Die Besetzungsmöglichkeiten gestatteten eine doppelte Partienverteilung im Bühnenweihfestspiel auch bei Kundry (Wildbrunn und Brügelmann) und Gurnemanz (Fritz und Helgers), Scheidl gab den Amfortas, Swoboda den Klingsor.

An Gastspielen fehlte es ebenfalls nicht. In verschiedenen Rollen ließ sich Karl Erb [München] hören, zur Freude der Stuttgarter, die den einstigen Stuttgarter Tenor halb und halb immer noch als den Ihrigen betrachten. Leo Slezak wurde als Othello gefeiert und bildete den Mittelpunkt des Interesses in der neu einstudierten „Jüdin“. Schließlich ist auch noch der Operette „Endlich allein“ von dem Komponisten der Lustigen Witwe zu gedenken. Bezeichnenderweise fand man kein anderes Stück für eine Aufführung zugunsten der Pensionsanstalt der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger als dieses recht schwächliche Erzeugnis Leharscher Muse. Der Versuch, sich zur Oper hinaufzuschwingen, ist dem Komponisten darin gänzlich mißlungen, das Beste darin bleiben immer noch die Varieténummern. Die Gestaltung des Textbuches beweist, daß man einem geduldigen Publikum eigentlich alles vorsetzen kann.

Alexander Eisenmann

Konzerte

Braunschweig Schon lachte der Lenz in den Saal, und die Freuden der wiedererwachten Natur traten mit dem von der Tonkunst gebotenen Genuß in starken Wettbewerb, trotzdem fanden noch einige bemerkenswerte Konzerte zu wohltätigen Zwecken statt. Frau Götze, die Altistin der Berliner Hofoper, erschien hier nach langer Zeit noch einmal, die Spuren der Jahre und anstrengender Tätigkeit ließen sich an dem großen, vollen, dunkeln Organ durch Vortrag und Ausdruck aber nicht verdecken; wer die Künstlerin in der Glanzzeit auf der Bühne, ihrem eigentlichen Gebiete, gehört hatte, erfuhr eine gelinde Enttäuschung, die immer verstimmend wirkt. Ihr Begleiter Kapellmeister Steinmann [Erfurt] kam als Mitglied der Hofkapelle zu Hannover früher oft hierher, in seinem neuen Berufe vernachlässigte er das Cello nicht, er wurde mindestens ebenso und mit demselben Recht wie die Sängerin gefeiert. Am Klavier wirkte die Pianistin C. Preuß [Berlin], deren Notwendigkeit man nicht einsah, weil viele hiesige Damen und Herren die Aufgaben besser gelöst hätten. Weit erfreulicher verlief das Konzert des Br. Lehrergesangvereins im Dom, für welches der Dirigent Prof. J. Frischen [Hannover] das Requiem von Liszt so vorzüglich vorbereitet hatte, daß die von manchen Kritikern nicht hoch bewertete Totenmesse tiefen, nachhaltigen Eindruck machte: das Soloquartett des Berliner Domchors, der hiesige Domorganist Kurt Gorn und der durch den Krieg stark gelichtete Männerchor wirkten völlig einheitlich. Leider waren die vorgesehenen Trompeten, Posaunen und Pauken nicht zu beschaffen. Die Männergesangvereine feierten in diesem Winter, weil sich ein einzelner kaum an die Öffentlichkeit wagen konnte, da wir augenblicklich keinen entsprechenden Saal haben, endlich die „Euterpe“ und der „Orpheus“ verwaist sind. Hofmusikdirektor M. Clarus, den Hofkapellmeister C. Pohlig in der Leitung des Chorgesangvereins ersetzt, verzichtete auch auf die Tätigkeit im „Orpheus“. Em. Kaselitz, der Dirigent der Br. Liedertafel, ist Soldat und wurde dem hiesigen Reserve-Musikkorps überwiesen; zu einem Vormittagskonzert im Hoftheater vereinigte er mit seinem Verein den Br. Männergesangverein, „Euterpe“, „Franz Abt“, „Orpheus“, „Typographia“ und den Lehrergesangverein, erzielte also durch die Gesamtheit, was dem einzelnen unmöglich war. Als Solistin gewann er die Kgl. Bayrische Hofopernsängerin Fr. Else Müller-Breuer [Berlin], die als ehemaliges Mitglied unserer Oper die „Teure Halle“ aus „Tannhäuser“ begrüßte, also ein Geschehnis ihres Lebens schilderte; in Liedern von H. Wolf vertiefte sie den ersten günstigen Eindruck. Als ebenbürtig behauptete sich unser Violinvirtuose Hans Mühlfeld neben ihr, der ebenso durch glänzende Technik wie warmblütigen Vortrag wirkte. Herr Em. Kaselitz, der Solorepetitor der Oper, begleitete natürlich prachtvoll und leitete den ad hoc gebildeten Chor gewandt; für die ca. 200 ziemlich gleichmäßig verteilten Stimmen hatte er Werke gewählt, die mehr durch kraftvolle Wucht („Allmacht“ von V. Lachner, „Schifferlied“ von Eckert, „Morgenlied“ von H. Kaun usw.) als durch Beweglichkeit, verwickelte Stimmführung und gewagte Modulationen wirken, Gott, Natur, Vaterland, Kampf und Sieg bildeten den Inhalt. „Deutsche Hymne“ (Text: L. Engelbrecht) von J. Witt, einem Mitgliede unserer Hofkapelle, mit Begleitung der vereinigten Br. Militärkapellen schloß das Konzert erhebend ab und gewann dem Werke, das die weiteste Verbreitung verdient, neue Verehrer. Die Musikgruppe Braunschweig bestritt die Kosten eines Konzertes in der St. Paulikirche mit eigenen Kräften, von denen sich die Sängerinnen Frl. M. Schoepffer und M. Albrecht sowie die Geigerin K. Graßl auszeichneten. Musikdirektor A. Therig erwies sich in Begleitung und Solo-

vorträgen der Werke von Bach und M. Reger als Meister der „Königin aller Instrumente". Der Frauenchor von Frl. M. Oehlmann bewirkte die nötige Abwechslung. Direktor R. Settekorn erweckte für den Frauenchor seines Cäcilienvereins durch die Vortragsfolge: „Stabat mater" von Pergolese, mehrerer Werke von Franz Schubert, „In fremdem Garten" von Niemann außergewöhnliche Teilnahme. Das letztere Werk hatte für Braunschweig erhöhte Bedeutung, weil der Komponist den Text aus Gedichten unsrer Anna Klir zusammenstellte. Die Anordnung von Solo und Chor verleiht dem lyrischen Inhalt der alten aber ewig neuen Geschichte ein dramatisches Gepräge mit tröstlichem, versöhnendem Schluß. Niemann geht in dem Text auf, er bedenkt sogar einzelne Wörter mit Tonmalereien. Die Chöre behandelt er thematisch, die Melodien fußen auf Schubert, die Harmonik ist weder gesucht noch gewöhnlich; das obligate Cello übernimmt meist die Erklärung des Gesungenen, die Klavierbegleitung bildet nicht bloß die untergeordnete Stütze der Stimmen, sondern tritt auch selbständig auf. Das Ganze schließt sich der romantischen Schule an. Der Dirigent verhalf mit der Hofopernsängerin Gertr. Diedel-Laast, die in dem ersten Werke von K. Fenner vorzüglich ergänzt wurde, dem Kammervirtuosen A. Bieler (Cello), seinem Chor und Herrn Em. Kaselitz (Klavier) der tüchtigen Komposition zu lautem Erfolge, an dem auch der Tondichter teilnehmen konnte. Der Übergang zu den Konzerten der gefiederten Sänger in Feld und Wald konnte hier also nicht schöner sein.

Ernst Stier

Leipzig Im Kgl. Konservatorium der Musik wurde der Geburtstag unsers Königs in herkömmlicher Weise durch einen musikalischen Aktus gefeiert. Eine würdige Einleitung fand er mit Webers Jubelouvertüre, die vom Schülerorchester unter Herrn Prof. Sitts Führung schwungvoll gespielt wurde. Sodann boten die Damen Frl. Carla Stahl aus Hamburg und Frl. Hertha Jahn aus Leipzig eine fein durchgearbeitete Leistung mit dem stilgetreuen Vortrage von Seb. Bachs Cmoll-Konzert für zwei Klaviere, und Frl. Margot Hasse aus Breslau zeigte sich in der Wiedergabe von Mozarts Bdur-Violinkonzert (bearbeitet von Hans Sitt) als talentierte, trefflich geschulte Geigerin. Lieder von Brahms trug Frau Margarete Lehmann aus Leipzig (von Herrn A. Wassermann aus Hall verständnisvoll begleitet) mit außerordentlich viel Wärme und wohltuender Empfindung vor; ihr schönes, in guter Schule herangebildetes stimmliches Material kam dabei zu bester Geltung. Frl. Martha Thompson aus Oklahoma City spielte drei Stücke von Liszt auf dem Flügel mit Sauberkeit und natürlicher Eleganz, und das Schlußwort hatten das Schülerorchester und sein ausgezeichneter Leiter mit der Oberon-Ouvertüre.

Stuttgart Die beiden letzten Konzerte der Hofkapelle sah man wieder von Max von Schillings geleitet. Den Grundbestand des Programms bildeten sinfonische Werke klassischer Abstammung, dabei hörte man aber auch eine gutgewählte Probe neuerer Lyrik. Es waren dies die „Drei chinesischen Gesänge" mit Orchester von Walter Braunfels. Der Titel könnte zu Mißverständnissen Anlaß geben, beim Anhören der Musik zeigt sich aber sofort, daß von erkünstelter Exotik nicht die Spur zu finden ist, vielmehr feiner Geschmack und echte Empfindung dabei gewaltet haben. Eine eigentliche Uraufführung gab es mit der Josef Haasschen Heiteren Serenade (Werk 11) für Orchester. Es ist so schwer, etwas wirklich Heiteres zu schreiben, einige minder oder besser gelungene Orchesterwitze sind doch nur äußerer Art, und mancher, der glaubt, den richtigen Ton getroffen zu haben, ist nur derb oder plump oder auch so ausgesucht geistreich, daß kein sterblicher Mensch hinter den Sinn seiner Einfälle kommt. Wer Haas aus seiner Kammermusik kennt, weiß, daß er es hier mit einem Komponisten zu tun hat, der niemals den Drang hat, anders zu schreiben als er fühlt, daß er immer die Stimmung trifft und mit Vorliebe auch den Humor zu Worte kommen läßt. So auch bei der viersätzigen Serenade. Haasens Humor ist aber nicht von der grimmigen Art, er hat auch nichts gemein mit der weltüberwindenden Überlegenheit, er ist von der stilleren Art, ohne übermütige Einfälle zu unterdrücken. Es ist ein unterhaltendes Spiel, das der Komponist mit seinen rhythmisch lebendigen, in wechselnde orchestrale Hüllen gekleideten Einfällen treibt, seine Andantesätze, beschaulich oder versonnen, stehen dazu in gut getroffenem Gegensatz. Nicht ganz einverstanden sind wir mit der Gesamtanlage der Serenade, da drei Sätze davon etwas gleichartig in der Stimmung ausgefallen sind, was wieder mit dem Verzicht des Komponisten auf breit ausladende Themen enge zusammenhängt. Da Orchesterwerke feinerer Art, weder schwülstig noch trocken, nicht allzuhäufig entstehen, darf man die Gabe von Josef Haas aufrichtig willkommen heißen; was an ihr noch anders zu wünschen wäre, blieb dem Komponisten selbst gewiß nicht verborgen. Das nächste Werk soll uns zeigen, daß wir mit dieser Annahme nicht unrecht hatten.

Ein Kammermusikabend des Württembergischen Bachvereins verschaffte hohen Genuß, zumal Künstler wie Max von Pauer und Carl Wendling an die Spitze des Unternehmens gestellt waren. In einem vaterländischen Abend, veranstaltet vom Gesangverein „Ehrenfeld" unter Leitung des Chordirektors Wengert, kamen aus Stuttgart gebürtige oder doch dort lebende Tonsetzer mit Chören und Liedern zu Worte. Es zeigte sich, daß auf gleichem Boden sehr wohl verschiedene Früchte gedeihen können. Kann doch selbst der einzelne Baum, ja derselbe Ast Reifes und Unreifes zeitigen!

Alexander Eisenmann

Noten am Rande

Italienische Musiker und die Krieghetzer. Caruso hat einem ihm befreundeten Münchener Rechtsanwalt, der ihn in manchen Prozessen in Deutschland vertreten hatte, einen Brief geschickt, der allerlei Interessantes über die Stellung der italienischen Künstler zu den italienischen Krieghetzern enthält. Er schreibt: „Auch mir ist der Protest gegen die angebliche deutsche Barbarei in Belgien zur Unterschrift vorgelegt worden. Aber weder ich noch Ermete Novelli, weder Zacconi noch Signora Duse, weder Mascagni noch Leoncavallo haben den Protest unterschrieben. Ebenso ablehnend hat sich Puccini verhalten. Man hat allerdings Leoncavallos Namen, ohne ihn zu fragen, auf die Protestliste gesetzt, Leoncavallo hat dagegen ganz energisch Einspruch erhoben. Es gehört zurzeit viel persönlicher Mut dazu, gegen den Strom zu schwimmen, nachdem einer ganzen Reihe von hervorragenden andern Künstlern die Unterschriften unter Androhung von Gewalttätigkeiten direkt erpreßt wurden. Wir italienischen Künstler haben Deutschland in künstlerischer und materieler Hinsicht unendlich viel zu verdanken. Ich bin stolz auf den Titel eines Kgl. Preuß. Kammersängers. In Deutschland erzielte ich meine größten Erfolge und ehrlichste Anerkennung. Von Signora Duse weiß ich, daß sie den größten Teil ihres beträchtlichen Vermögens (das vollständig in die Taschen ihres früheren Freundes d'Annunzio geflossen ist) in Deutschland erwarb. Wir italienischen Bühnenkünstler stehen der Stimmungsmache fern. Wir sind international, da, wo wir Freunde haben, ist unsere Heimat. Ich glaube nicht, daß sich Herr d'Annunzio nur aus brennender Vaterlandsliebe an die Spitze der Krieghetzer gestellt hat. Es sind wohl andere Gründe stichhaltig gewesen. Er brauchte Reklame, sehr viel Reklame; er wird in Frankreich mehr gelesen als in Italien. Auch mehr gekauft, denn die Italiener kaufen nicht gern Bücher. Aber Frankreich kauft Bücher, viel Bücher, und er repräsentiert auch weit eher den Pariser Geschmack als die italienische Dichtung. Ich bezweifle, daß sich Carducci zu solchen Zwecken hergegeben hätte. Aber Herr d'Annunzio?

Er gehörte zu der wenig beneidenswerten Gattung von Menschen, die nichts mehr zu verlieren haben. Ein literarischer Condottiere! Ich meine, er wäre weniger Deutschenfresser, wenn er weniger Gläubiger hätte. Ich bedauere die Deutschenhetze in meinem Vaterlande aufs tiefste. Ohne so viel Weltunkenntnis wäre das allerdings nicht möglich, denn wer Deutschland und die Deutschen kennt, findet keinen Grund zum Haß. Ich hoffe noch immer, daß sich das italienische Volk auf sich selbst besinnen wird. Aber wir leben in einer Zeit der kräftigsten Lungenflügel — wer am meisten schreien kann, der wird am besten gehört. Und wo die natürliche Lungenkraft nicht ausreicht, benützt man Schallträger — die kann man für Geld jederzeit haben. An Goldangeboten für diese Zwecke mangelt es nicht."

Paderewski über die Wirkung des Krieges auf die moderne Musik. Die unfreiwillige Muße, die er den Kriegsereignissen verdankt, hat Paderewski dazu benutzt, um über den mutmaßlichen Einfluß zu grübeln, den der Weltkrieg auf die moderne Musik haben dürfte. Seine Gedanken darüber hat er einigen Ausfragern amerikanischer Zeitungen und Musikzeitschriften mitgeteilt. Er glaubt, daß nach dem Kriege wenigstens zeitweilig die Riesenorchester verschwinden werden — schon aus dem Grunde, weil es an Mitteln zu ihrer Erhaltung fehlen dürfte (?). Da nun die modernen Tonsetzer schon seit langer Zeit alle nur für solche Riesenorchester schreiben, so hofft er, daß die Zeit der „geschwollenen Instrumentierung" fürs erste vorüber sein dürfte. „Wir wollen jetzt einmal vor allen Dingen in Rücksicht ziehen, was der Musiker auszudrücken hat, nicht wie er es ausdrückt." Die moderne Musik ist nach Paderewskis Ansicht ebenso wie das ganze moderne Leben an Luxus erkrankt: man hat sich in der Musik, wie im Essen, übernommen. Gewiß befinden sich unter den modernen Tonsetzern sehr tüchtige Leute, aber die neue Zeit wird nach Paderewskis Empfinden mehr als Tüchtigkeit verlangen. „Seit einer Reihe von Jahren haben wir in der Musik Rhetorik statt Dichtung bekommen, und selbst von der elegantesten und anmutigsten Rhetorik kann die Kunst auf die Dauer nicht leben." Nach Paderewskis Meinung darf man auf einen großen Aufschwung der musikalischen Kunst nach dem Kriege rechnen. Das scheint ihm die Geschichte zu lehren. Nach der französischen Revolution kam Beethoven, nach den napoleonischen Kriegen kamen Chopin, Schumann, Liszt und Wagner. So hofft Paderewski auch auf eine Verjüngung und Wiederbelebung des musikalischen Schöpfergeistes, wenn das furchtbare Gewitter des Weltkrieges ausgetobt haben wird.

„In der Heimat, da gibt's ein Wiedersehn", das beliebteste (seines potpourrihaften Charakters wegen allerdings auch anfechtbare), Soldatenlied dieses Krieges, rührt, wie die „Passauer Zeitung" feststellt, von einem Unterfranken, dem Präparandenlehrer Anton Brugaier aus Haßfurt, her, der im 17. bayerischen Infanterieregiment dient.

Ode an Italien

Wo sind die Söhne dir? Mich trifft ein Lärm
Von Waffen, Wagen, Pauken, Kampfesruf:
In fremdem Land
Kämpft deiner Söhne Schar.
Hör' mich, Italien, hör' mich. Mir erscheint
Ein Wogen und ein Kampf von Roß und Mann
Und Stank und Pulverdampf und Schwerterblitz
Durch Nebelflor.
Es macht dich nicht getrost. Der scheue Blick
Schleicht sich vom ungewissen Ausgang fort.
Für wen kämpft dort
Italiens Jugend? Götter, welch Geschick!
Für fremdes Land kämpft jetzt Italiens Schwert.
Elend, wer dort im Kampfe fällt.
Nicht für der Heimat Strand, den eignen Herd,
Für Kind und Weib,
Vor fremdem Feind
Für fremdes Volk. Sein sterbend letztes Wort
Grüßt nicht der Heimat Boden, sagt ihm nicht:
Du gabst mir Leben — hier, nimm es zurück.
Und wenn dein Auge würd'
Zum Tränenquell,
Es löschte nicht dein Leid und deine Schmach.

Giacomo Leopardi (1798—1837)

Berlioz als Sündenbock. In Frankreich ist nun auch Beethoven als Deutscher verfemt. Das hat kürzlich Berlioz arg büßen müssen. Im großen Rathaussaal zu Marsaille stand seit vielen Jahren eine Büste von Beethoven auf dem Podium. Als nun kürzlich dort wieder ein Konzert gegeben werden sollte, das nur Werke unverdächtiger Franzosen enthalten durfte, hatten die Veranstalter in richtiger Vorausahnung des Kommenden die Büste wegnehmen lassen. An die Stelle Beethovens stellte man eine Büste von Berlioz. Kaum aber war das Publikum in den Saal hineingelassen, als es sich wild auf das Podium stürzte und unter Pfeifen, Heulen und Klatschen die Büste des französischen Komponisten zu Boden warf und zerschmetterte. Keiner unter den Rasenden hatte bemerkt, daß der gefährliche „Boche" gar nicht mehr da war, und alle triumphierten über den glänzenden Sieg, den man wieder über die deutsche Kultur davongetragen hatte.

Kreuz und Quer

Berlin. Im Anschluß an die Kriegstagung des Allgemeinen deutschen Lehrerinnenvereins fand zu Pfingsten in Berlin die Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen statt. Trotz der Not der Zeit waren die Delegierten, wie die Vorsitzende Frl. Ribbeck in einer Ansprache betonte, sehr zahlreich herbeigeeilt, um Anregungen zu empfangen und zu geben. Die Vereinsarbeit der verflossenen zwei Jahre stand unter dem Zeichen der Gesuche, die teils Befreiung von der Krankenversicherung, teils Einschränkung des Musikunterrichts der angestellten wissenschaftlichen Lehrkräfte sowie Zulassung der Frauen zum Institut für Kirchenmusik bezweckten. Die Hauptforderung des Verbandes, die staatliche Prüfung für Musiklehrende, ist in einigen Bundesstaaten bereits erfüllt, während ihre Einführung in Preußen nahe bevorsteht. Den Übergang wird die Ausgestaltung und Durchführung des Verbandsexamens erleichtern. Der Verband besteht zurzeit aus 44 Gruppen mit 2204 Mitgliedern. Die Einwirkung des Krieges zeigt sich besonders in der Stellenvermittlung, die im 2. Berichtsjahr einen starken Rückgang an Abschlüssen zu verzeichnen hat. Die Hilfstätigkeit des Vereins haben besonders die ostpreußischen Lehrerinnen dankend empfunden. Sehr umfangreiche Arbeit hat die Berufsberatung des Verbandes geleistet. Die Beratung der von der Gruppe Hamburg aufgestellten Normalsatzungen führte nach längerer Diskussion zu verschiedenen Änderungen in der Fassung. Da man auf Wunsch von Frl. Helene Lange von allen Anträgen abgesehen hatte, war die Tagesordnung mit der Wahl der verschiedenen Ausschüsse und der einstimmigen Wiederwahl des Vorstandes erschöpft. Mit regem Interesse wurden die Vorträge von Dr. Gertrud Bäumer „Die Lehren des Weltkrieges für die deutsche Pädagogik", Helene Lange „Die Dienstpflicht der Frau" angehört, während es leider die Sektionsarbeit verhinderte, allen Vorträgen über die Berufsberatung beizuwohnen. Der Zeit angepaßte gesellige Veranstaltungen in bescheidenem Rahmen, wie der Begrüßungsabend, der durch musikalische Darbietungen verschönte Abend im Lyzeumsklub und ein Ausflug nach Potsdam ermöglichten eine persönliche Fühlungnahme der Teilnehmer, die sich mit der Hoffnung trennten, in zwei Jahren unter friedlichen Verhältnissen ein Wiedersehn feiern zu können.

— Hier ist der Musikschriftsteller und Lehrer am Sternschen Konservatorium J. C. Lusztig im 57. Jahre gestorben. Er gehörte früher als Offizier der österreich-ungarischen Armee an und stand u. a. längere Zeit in Bosnien und im Sandschak Novibazar, über dessen Geschichte während der österreichischen Okkupation er Aufsätze veröffentlicht hat. Als Hauptmann nahm

er seinen Abschied, um seinen musikalischen Neigungen zu folgen. Lusztig hat sich durch seine umfassenden musikwissenschaftlichen Kenntnisse und die Sicherheit seines Urteils einen guten Namen gemacht.

Dresden. Dr. Eugen Schmitz, früher Privatdozent an der Universität München und im letzten Jahr provisorisch mit der Direktionsführung des Salzburger Mozarteums betraut, wurde vom Beginn des nächsten Winters ab als Musikreferent der „Dresdner Nachrichten" verpflichtet.

— Dem Kgl. Sächs. Kammersänger Prof. Leon Rains wurde das Offizierskreuz des Schaumburg-Lippeschen Hausordens verliehen.

Dortmund. Das Holtschneider-Konservatorium veranstaltete am 19. Mai zum Besten der Otto Weddigen-Stiftung ein gutbesuchtes Konzert. Die neue Kammermusik-Vereinigung (die Herren Kgl. Musikdirektor Karl Diehl, Klavier, Albert Weckauf, Violine, und Hans Scheulen, Cello) errang einen bedeutenden Erfolg mit dem Trio H dur von Brahms, ebenso Herr Direktor Alfred Naef mif dem Vortrag der Lieder „An die ferne Geliebte" von Beethoven.

Ellwangen. In einem Konzerte des Sängerbundes und der Stadtkapelle verabschiedete sich Musikdirektor Alt, der aus Gesundheitsrücksichten nach langjähriger und verdienstvoller Wirksamkeit aus seinem Amte scheidet.

Halle a. S. Die Organistenstelle an der berühmten und altehrwürdigen Marktkirche zu Halle, die im 18. Jahrhundert Johann Sebastian Bachs Sohn Friedemann Bach innehatte, wird neu besetzt, da der Kgl. Musikdirektor Karl Zehler seines Alters wegen vom Amt zurücktritt.

Königsberg i. Pr. Am 19. Mai starb den Heldentod für das Vaterland der hiesige Musikreferent Dr. Erich Herrmann, Redakteur der Königsb. Allgem. Ztg., im Alter von 30 Jahren. Am 12. November 1884 in Goldap Ostpreußen geboren, besuchte er die hiesige Oberrealschule auf der Burg und studierte an der hiesigen Universität hauptsächlich Physik, Mathematik und Philosophie. 1908 promovierte er mit einer Arbeit „Über die Klangfarbe einiger Orchesterinstrumente und ihre Analyse". Theoretischen und praktischen Musikstudien oblag er bei Otto Fiebach. Er betätigte sich als Musikrezensent, als Dirigent, Orgelspieler und Konzertsänger. Die ihn näher kannten, rühmen ihn als einen stillen und bescheidenen Menschen. W.

Leipzig. Der Deutsche Patriotenbund hatte 1914 Preise ausgeschrieben zur Gewinnung von Tondichtungen, die sich zum Vortrag im Dome des Völkerschlachtdenkmals in Leipzig eignen sollten. 237 Chorwerke waren eingegangen. Das Preisgericht sah aber von einer Preisverteilung ab, da sogar die musikalisch guten Arbeiten entweder rhythmisch oder harmonisch den Bedingungen nicht entsprachen, oder aber des Textes wegen sich nicht zum Vortrage im Dome des Völkerschlachtdenkmals eignen würden. Die für Preise ausgeworfene Summe von 1200 M. soll dem geschäftsführenden Ausschuß des Deutschen Sängerbundes zu Händen des Vorsitzenden Rechtsanwalt List (Reutlingen) zur Verteilung an bedürftige Chorkomponisten überwiesen werden. Gegen Nennung des Kennwortes und Empfangsbestätigung werden die eingesandten Arbeiten portofrei zurückgesandt.

— Der bekannte Musikforscher und Komponist Josef Liebeskind ist in das Direktorium des Kgl. Konservatoriums der Musik gewählt worden.

London. Die einzigen Opernaufführungen, die London in diesem Jahre haben wird, sollen russisch-französische sein. Sie begannen am 29. Mai. Die neuen Opern, die bisher in England noch nicht aufgeführt wurden, sind Pique Dame, Mozart et Salieri, Mam'selle Fifi, Aleko, Genitba (russisch) und La Légende du Point d'Argentan (französisch); außerdem wurde Carmen gewählt. Die japanische Primadonna Tamaki Miura wird Sondervorstellungen von Madame Butterfly veranstalten.

Malaga (Spanien). Frau Meta Walther, Tochter des bekannten Leipziger Kgl. Musikdirektors Carl Walther, die einst zu den begabtesten Schülerinnen Carl Reineckes gehörte und in ihrer Jugend dreimal im Leipziger Gewandhauskonzert mit Klavierkonzerten von Saint-Saëns, Chopin und Beethoven auftrat, ist nach dem Tode ihres Mannes, mit dem sie in Malaga verheiratet war, wieder als Künstlerin aufgetreten. Im April konzertierte sie in der dortigen Sociedad Filarmonica mit Beethovens Op. 53 Sonate C dur, Schumanns Karneval, Chopins Fantasie Impromptu, Präludium Des dur und Ballade, Mendelssohns Capriccio und Liszts Polonaise C moll, sowie im Circulo Mercantil mit Werken von Scarlatti, Mozart, Schumann, Raff, Mendelssohn, Chopin und Liszt. In den Kritiken werden ihre ausgezeichnete Technik, ihr künstlerisches Feingefühl und ihre Klarheit in der Auffassung besonders hervorgehoben.

München. Felix Weingartner tritt im Herbst zunächst auf ein Jahr wieder an die Spitze des Münchner Konzertvereinsorchesters, das er früher, als es noch Kaimorchester hieß, schon mehrere Jahre leitete. In Darmstadt hat er Urlaub genommen. Er wird wieder nach München ziehen.

— Nach dem Vorgange des Berliner Tonkünstlervereins hat auch der Münchener Tonkünstlerverein beschlossen, seine Bibliothek in eine Musikalische Volksbibliothek umzuwandeln, die jedermann gegen eine Jahresgebühr von 50 Pf. zugänglich sein wird. Die Bibliothek bleibt Eigentum des Vereins, wie auch ihre Verwaltung ausschließlich durch Vereinsmitglieder geführt werden wird. Dr. Marsop, der Stifter der schon seit zehn Jahren bestehenden Städtischen Volksbibliothek, wird gleicherweise die Einrichtung und bis auf weiteres die Oberleitung der Musikalischen Volksbibliothek übernehmen, welche die Tätigkeit des älteren Instituts freundnachbarlich ergänzen soll.

— Kapellmeister Franz Horak, der 40 Jahre lang erfolgreich an der Oper in München wirkte, ist nach schwerer Krankheit im Alter von 67 Jahren gestorben.

Straßburg. Prof. Dr. H. Pfitzner, der Direktor des Straßburger Konservatoriums, hat nach Ablauf seines einjährigen Urlaubs sein Amt als Operndirektor des Straßburger Stadttheaters wieder übernommen. Sein bisheriger Vertreter, Kapellmeister Klemperer, ist auch für die nächste Spielzeit verpflichtet worden.

Zürich. Die vom Züricher Stadttheater angekündigte „Stagione d'Opera italiana", die aus Mitgliedern der Scala in Mailand und dem Costanzi-Theater in Rom zusammengesetzt und vom Pfingstmontag bis zum 30. Mai eine Reihe von Gastspielen (Aïda, Tosca, Traviata, Rigoletto, Barbier von Sevilla) geben sollte, konnte infolge plötzlicher „politischer Veränderungen" nicht stattfinden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

// Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 23

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 10. Juni 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Glucks erste Oper „Artaxerxes"

Von Dr. **Max Arend**

Reichardt erzählt uns, daß der Stil der ersten Oper Glucks, des „Artaxerxes", der 1741 im Hoftheater in Mailand zuerst aufgeführt wurde, bereits starke Abweichungen vom Herkommen und Sondereigenschaften Gluckschen Schaffens gezeigt habe: Zeichnung der Charaktere und allerlei Neues, das, bestand es in Zurückhaltung des Ausdrucks oder in einem bis dahin fremden Exzeß, aus dem Geist der dramatischen Wahrheit, aus der Einheitlichkeit des ganzen Werkes, nicht aber aus der rein musikalischen Form genügend zu erklären war, besonders aber das starke Temperament des „göttlichen Böhmen", wie die Italiener Gluck in der Folge nannten. Spätere Forschung hat diese Mitteilung Reichardts, die ausgeschmückt ist durch eine heute nicht mehr nachzuprüfende Legende einer harmlosen Irreführung des Publikums durch eine absichtlich im alten rein-musikalischen Mosaikstil gehaltene Arie, die erst den stärksten Beifall gefunden habe und später als vom Stil des ganzen Kunstwerks abstechend abgelehnt worden sei, nachdem die ganze Oper verstanden war, bezweifelt und gar mit überlegenem Lächeln abtun zu können vermeint. Denn die Partitur des „Artaxerxes" ist beim Brande der Mailänder Hofoper 1776 vernichtet worden, und nur eine Arie einer Nebenrolle war als handschriftlich (im Britischen Museum in London) erhalten bekannt, erhalten obendrein ohne die Orchesterbegleitung.

Ein glücklicher Zufall ließ mich mit Hilfe des Herrn Prof. Mandyczewsky in Wien, dem ich an dieser Stelle für seine liebenswürdige Unterstützung Dank abstatte, neben mehreren andern Stücken, die ich an anderer Stelle [1]) angezeigt habe, eine in voller Orchesterpartitur erhaltene Arie aus „Artaxerxes", die an einem dramatischen Höhepunkt eine Hauptrolle des Dramas sich äußern läßt, auffinden. Die ungeheure Wichtigkeit des Fundes liegt auf der Hand. Ich gebe in einem sorgfältigen Klavierauszug mit deutscher Übersetzung und dem italienischen Urtext in der Musikbeilage die Arie wieder.[2]) Um es kurz zu sagen, sie bestätigt uns, was Reichardt berichtet: Der 27jährige Gluck tritt uns mit seinem ersten Werk als fertiger Großmeister entgegen, ähnlich wie um 1800 der 30jährige Beethoven.

[1]) „Musik", 2. Februarheft 1915.
[2]) Im vorliegenden Hefte unserer Zeitschrift.

Wenn wir einen Blick auf das Drama werfen, das den jungen Meister zuerst zur Vertonung reizte, so finden wir im „Artaxerxes" von Metastasio ein Buch, das eine auffallende Ähnlichkeit mit dem „Aëtius" (Ezio) zeigt, vielleicht dem besten und mit einigen geschickten Strichen und Eingriffen heute noch erträglichen Text des kaiserlichen Hofdichters; wir finden vor allem im Arbaces, der Hauptrolle, ähnlich wie im späteren „Ezio", entscheidende Grundzüge des Gluckschen Charakters selbst wieder, die es erklären, warum ihn gerade dieses Stück fesselte, und die die warme und glühend starke Tonsprache begünstigen mochten. Arbaces ist der jugendliche Freund und Liebende, er tritt mit der Reinheit seiner unschuldigen Kraft der teuflischen Intrige des eigenen Vaters entgegen, der den königlichen Freund ermorden will, und sieht sich mit Gelassenheit einem furchtbaren Schicksal ausgeliefert, auch bei der Geliebten in furchtbarem falschen Verdacht. Die Rolle ist einem Altisten in den Mund gelegt, wie der dramatisch und psychologisch so ähnliche Aëtius, wie Orpheus. Wir sehen die ganze lyrische Glut der Altstimme in dem Schrei der Melodie: „se in questi momenti non senti pietà!" Daneben aber sehen wir die stürmende Empörung des Edlen gegenüber dem Vater, der ihm die Freiheit zeigt und ihren Preis: den Meuchelmord am Freund. Überall in Einzelheiten züngelt diese Musik über den Stil ihrer Zeit hinaus, sprengt mit ihrer frischen Kraft und Wildheit das Theater, zeigt — das ist das merkwürdigste — Anklänge an die erhabene Wildheit der „Iphigenie auf Tauris", die oft Note für Note zu belegen sind.

Natürlich alles das innerhalb des durch die damalige Kunst und ihre Technik gegebenen Rahmens. Diese Musik beruht auf der Solostimme und ihrer souveränen Entwicklung. Die lebendige Menschenstimme in der üppigsten Blüte ihrer Behandlung erzeugt sich die an unsere Sonaten erinnernde, weitausgebaute Form der dreiteiligen Arie. Sie gibt die innere Handlung, beleuchtet jeweils, nicht unähnlich dem Chor der antiken Tragödie, den durch die äußere Handlung, die in schnellen Secco-Rezitativen fortschreitet, geschaffenen Stand, zergliedert das Leiden des Helden, hebt uns über die Handlung. Die Singstimme hat alles dies zu sagen, das Orchester ist ihr, der Königin der Musik, unterwürfiger, sich an ihre Wünsche und Bedürfnisse anschmiegender, eigne Ausbreitung nicht anstrebender Diener. Das ist ein ästhetischer Standpunkt, der mindestens ebenso

berechtigt ist wie der heutige, ganz entgegengesetzte, der sinfonischen Dichtung mit Singstimmen und Szene (R. Strauß), ein ästhetischer Standpunkt, dessen herherausgearbeitete Einseitigkeit daher für uns ein künstlerisches Gut von Unentbehrlichkeit bedeutet. Es ist der Standpunkt der neapolitanischen Oper, die freilich von ihren meisten Vertretern auf eine künstlerisch arg abschüssige Bahn geführt wurde, die zur Genüge bekannt ist und daher hier nicht dargelegt zu werden braucht. Wovor wir uns jedoch heute hüten müssen, ist eine unbesonnene und meist auf ausgedehnter Unkenntnis der Werke jenes Stils beruhende Unterschätzung. Jener Stil bot die Möglichkeit, künstlerisch Wertvolles zu schaffen, und gerade der Blick Glucks hat diese Möglichkeit sofort gesehen und angefaßt: wir sehen, mit welcher Heftigkeit und Wärme.

Einige Worte über Anklänge an die „Iphigenie auf Tauris". Da ist gleich das erste, Verzweiflung atmende Tonleitermotiv, das wir bei — Orestes wiederfinden (2. Akt, erste Arie in D dur). Bei der Stelle (nach dem ersten Orchesterzwischenspiel) „severo, sdegnato!", die Arbaces zu seinem Vater spricht, haben wir genau die Traumvision der Iphigenie vor uns (bis auf die Tonart!): „... und diese Furie ... war meine Mutter!" im großen Einleitungsrezitativ. Zu dem eigentümlichen Stocken des ersten Tones der Arie — bei dem die Geigen nicht in Sechzehntel aufgelöst sind (ich habe, um den poetischen Gehalt im Klavierauszug herauszuarbeiten, bei diesem ersten Ton in der linken Hand die Oktave verstärkt) — weise ich auf die berühmte Stelle der „Iphigenie in Aulis" hin, das in einem Viertel stockende „Je n'obéirai point à cet ordre inhumain" Agamemnons, über das wir Glucks eignes Wort besitzen, daß der Held den frevelnden Trotz gegenüber dem Göttergebot zunächst nur stockend über die Lippen bringt. (In der deutschen Übersetzung geht diese wunderbare Intuition leider, wie so vieles bei Gluck, verloren!) Das ist doch gewiß auffallend! Bei „se in questi momenti" in dem Teil nach dem ersten Orchesterzwischenspiel finden wir lange Gesangstöne in das Orchester hineinsprechend, die wir von Orestes her (vor der Eumenidenpantomime im 2. Akt) kennen. Die Wildheit des Ausdrucks veranlaßte mich, einmal einen langen Vorschlag als Stoß des Atems, als Sechzehntel zu geben (Takt 21), was leidenschaftliche Sänger jener Zeit gewiß improvisierten. (Ich kann mir an dieser Stelle nicht versagen zu bemerken, daß es ein eigenes ist um die Aufgabe, einen Klavierauszug eines solchen Gluckschen Gesangswerkes herzustellen, denn die Aufgabe erfordert, daß der Bearbeiter den Stil des Meisters bis ins feinste kennt und den ganzen poetischen und dramatisch-psychologischen Gehalt der Partitur auf das Klavier zu bannen versteht,[1]) wobei die zur geschriebenen Partitur gedachte Cembalostimme künstlerisch, nicht bloß mechanisch, auszuwerten ist. Ich darf sagen, daß der beiliegende Klavierauszug diese Aufgabe ins Auge faßt; wie weit eine künstlerische Lösung geglückt ist, habe ich nicht zu entscheiden.) Sogar die Instrumentierung, obwohl wir es nur mit dem Streichorchester zu tun haben, zeigt uns den Seelenmaler Gluck: wir finden die ewig mahnende Stimme der Bratsche (sicher etwas Unerhörtes in einer italienischen Oper von 1741) in der Melodie des zweiten Themas „Pietoso, placato", wobei die Bässe pizzicato haben, das ich durch Kontrabaßlage im Klavierauszug angedeutet habe. Die breite Wucht des ersten Orchesterzwischenspiels in Fis moll erinnert uns an das Duett zwischen Pylades und Orestes; sie ist hier für den persischen Orient Lokalkolorit. Man beachte allerlei fremdartige Akzente, besonders auch im zweiten Teil der Arie. Die wichtigsten habe ich in Klammern beigefügt und war dabei in der Lage, sie einfach spätern Werken Glucks zu entnehmen. Ich sage das nicht ohne Absicht. Die von vielen geleugneten Neuerungen und Wildheiten auch des ersten Gluckschen Stils können vom Oberflächlichen und des Stiles minder Kundigen um so leichter übersehen werden, als uns der Stil so außerordentlich fern liegt und als sich uns daher die Unterschiede, die sich zwischen Gluck und seinen italienischen Zeitgenossen ergeben, leicht als unbedeutend darstellen, wenn man sie lediglich formal-musikalisch, nicht aus der poetischen Inspiration heraus, betrachtet.

Der Unterschied ist aber bereits hier: die italienischen Zeitgenossen erblicken in der Bühne mehr oder weniger einen Vorwand für die Ausbreitung des virtuosen Gesanges, Glucks Auge sieht das Ganze der Tragödie und weiß aus dem relativ ungeeigneten Handwerkzeug dieses Stils immerhin noch das Ganze einer Tragödie herauszuarbeiten. Seine künstlerische Entwicklung bestand später in einer Ausbreitung dieser treibenden Kräfte, die die altitalienische opera seria sprengten. Damit hat aber Gluck nicht seine ersten Werke widerrufen und bekämpft, sondern — bestätigt und bekräftigt.

[1]) Was dem Verfasser dieses Aufsatzes nachzurühmen ist. F. B.



Neue Musikbücher

Von Dr. **Max Unger**

Die Teilnahme der Klavierlehrer und -Schüler für die Grundfragen der modernen Klaviertechnik wird von Jahr zu Jahr größer. Eine völlige Übereinstimmung ist freilich bis jetzt auch nur in den einfachsten dieser Fragen kaum erzielt worden. Da gibt es beispielsweise schon Lehrer, für die überhaupt keine Fingertechnik mehr, sondern nur noch das Gewichtspiel maßgebend ist. Die schütten natürlich das Kind mit dem Bade aus. Der Mittelweg und der Leitsatz „Jedes Ding zu seiner Zeit" scheinen aber auch im Klavierspiel das Richtige zu sein. Einen solchen Mittelweg strebt das im ganzen recht verständige Buch „Klavierunterricht, ein Wegweiser und Ratgeber für Lehrende und Lernende" von Helene Caspar an (geheft. 3.50 M.; Leipzig 1914, P. Pabst). Es kann und soll nur wenig Neues beitragen, sondern in erster Linie alte und neue bewährte Erkenntnisse zusammenfassen. So bietet es in 23 Kapiteln meist Gutes und Treffendes über alle denkbaren Seiten, die der Klavierunterricht umfaßt oder umfassen sollte — also nicht nur über Technik, sondern besonders auch über die dem Klavierspieler so notwendige musikalische Bildung von den Forderungen theoretischer Kenntnisse bis zur Anleitung in der Auswahl des Unterrichtsstoffes u. a. Nur über eins habe ich mich gewundert: Daß nämlich die Verfasserin nicht die Folgen berücksichtigt, welche die ihr bekannte Anschlagslehre Eugen Tetzels (s. dessen Buch „Das Problem der modernen Klaviertechnik", Leipzig 1909, Breitkopf & Härtel) bedingt. Aus der verblüffenden, durch Versuche bewiesenen Tatsache, daß der Klavierton nur in seinen Stärkegraden und in der Dauer verständlich ist — nicht in seiner Klangschönheit —, ersteht uns jetzt das, was man immer den „schönen Anschlag" nannte, als bloßer Aberglaube. Das, was man sich darunter vorstellte, ist lediglich die Summe feinst abgewogener Stärke- und Dauergrade des Spielers. Ein großer Teil des zehnten Kapitels („Anschlag und Technik") des Casparschen

es beruht noch auf der alten falschen Anschlagslehre. n abgesehen, wird aber das Buch viel Gutes stiften können. Auch John Petrie Dunn, der mit einem Buch über ; Geheimnis der Handführung beim Klavier-l" (geheft. 3.—, geb. 5.— M.; Leipzig 1914, C. F. Kahnt folger) hervortritt, ist sich, wie einzelne Bemerkungen n, nicht ganz klar über jenen Punkt. Doch tut das seiner ellung nirgends starken Eintrag, da er nur nebenbei auf „Anschlag" zu sprechen kommt. Rechtzeitige und richtige ereitung der Handstellungen, das ist sein an allen denk-ı Beispielen erörtertes Haupterfordernis für die Handführung. in verarbeitet der Verfasser noch alles Wissenswerte über Gewichtstechnik (deren Bedeutung erscheint zuerst etwas schätzt, doch gleicht sich das im Laufe der weiteren Darung ziemlich aus). Das Buch ist gut durchdacht und ge-t nicht nur über den Hauptgegenstand, sondern auch über che Nebenfragen, die der Hauptsache untergeordnet er-inen, gute und nützliche Aufschlüsse.

Wenden wir uns von der Kunstlehre hinüber zur Musik-chichte. Da verdient die Lebensbeschreibung eines Mannes Beethoven, als viel zu wenig bekannt geblieben, besondere orhebung: „Anton Felix Schindler, der Biograph Beet-ns" von Dr. Eduard Hüffer (1.50 M.; Münster i. W. 1909, endorffsche Buchhandlung). Als Mitinhaber der genannten handlung, wo Schindlers Beethoven-Biographie 1840 er-enen ist, konnte der Verfasser reiche Schätze von Briefen und an Schindler benutzen, deren Einsicht schon allein ziemlich gutes Lebensbild des Mannes gewährt. Wer das kchen gelesen hat, dem ersteht Schindler noch schärfer issen, als er schon aus Beethovens Leben bekannt ist, als unverbrüchliche Freund und bis zu fanatischer Rechthaberei ereifernde Verteidiger des Meisters und seines Werkes. lich wurde Schindler bei allem oder besser zu gutem Willen l gegen die Weiterentwicklung der Kunst; denn fast keiner bedeutendsten Meister seit Beethovens Tode hielt seinen stlerischen Anforderungen stand. Noch möge der Leser Buches auf ein paar Versehen, die vielleicht zum Teil nur ckfehler sind, aufmerksam gemacht werden: Der Preis für Zeichner auf die Partitur der 9. Sinfonie Beethovens war Dukaten (nicht Gulden; S. 12, Z. 4 v. o.), und die Namen der gerin auf S. 20 Z. 4 v. u. und des Grafen auf S. 28 Z. 4 v. u. ssen Kraus-Wranitzky und Puthon gelesen werden.

Mit der Anzeige von Paul Tausigs stattlichem Werke rühmte Besucher Badens, ein Beitrag zur Geschichte Stadt Baden bei Wien" (Wien 1912, Karl Konegen [Ernst lpnagel]) bleiben wir in Beethovens unmittelbarer Umgebung. cklich die Stadt, die einen so gewissenhaften und uneigen-zigen Erforscher ihrer Geschichte findet, und glücklich der chichtschreiber, dessen „philologische" Sammelarbeit einen leger findet, der für die Ausstattung noch Verständnis und tel bereit hat; denn hier ist an nichts gespart, weder am ier und dessen Güte noch an schönen Bilderbeigaben. Der fasser hat sich mit seinem fleißigen Werke als würdigen Nach-ger Hermann Rolletts, der bisher als bedeutendster Forscher Badener Stadtgeschichte zu gelten hatte, erwiesen. Natür-ı enthält die Arbeit außer Musikern auch die Namen von ühmten oder wenigstens bemerkenswerten Vertretern alller leren Stände. Sie ist alphabetisch angelegt, zeigt die Zeit Anwesenheit, die damalige Wohnung und das dieser heute sprechende Haus an und bietet dazu gegebenenfalls noch An-rkungen. Von den bekannteren Musikern erwähne ich: ethoven (aus dessen Freundes- und Bekanntenkreis die meisten treten sind), Angelica Catalani, Clementi, Karl Czerny, Diabelli, nka, Gluck, Goldmark, Konr. Kreutzer, Fr. Lachner, J. Lanner, zt, Pauline Lucca, Mendelssohn, W. A. Mozart, Maria Th. radis, F. Ries, Fr. Rochlitz, Salieri, A. Schindler, J. Stock-ısen, Johann Strauß (Vater und Sohn), Vieuxtemps, C. M. Weber, H. Wolf und Carl Zelter. Nur wenig habe ich ver-ssernd hier noch hinzuzufügen: In den Anmerkungen unter ethoven ist der Name des Beethoven-Forschers Barry — statt ısly, der wohl als Vorname zu gelten hat — einzufügen. Unter Helmina v. Chézy steht als damalige Wohnung: Beethovengasse; das kann wohl nicht stimmen, da es 1823 wohl noch keine solche Straße in Baden gab. Ferner erscheinen mir die Tonsetzer Karl und Joseph Czerny durcheinander gewürfelt zu sein. Tausig nennt überhaupt nur Joseph Czerny. Dieser, auch ein Klavierlehrer und Verfasser einer Klavierschule, war gleichfalls ein Bekannter Beethovens, doch wird er schwerlich mit dem Meister viel in Baden verkehrt sein (das bedingt die Anmerkung Tausigs), während wir es von Karl bestimmt wissen; es wird sich also wohl um Verwechslung oder Zusammenwürflung der Vornamen handeln.

Ein schöner Gedanke ist es, den R. Sternfeld durch Zusammenfassung und Herausgabe derjenigen Schriften und Dichtungen Wagners verwirklicht hat, die den deutschen Tondichter vor allen als deutschen Wortdichter kennzeichnen. Eigentlich bezieht sich ja so gut wie alles, was Wagner geschrieben, auf deutsches Wesen und Wirken; daher galt es, nur sorgfältig das Wichtigste davon auszuwählen. Das ist mit Glück geschehen. Unter dem Gesamttitel „Was ist deutsch? Schriften und Dichtungen des Meisters für die Zeit des Heiligen deutschen Krieges ausgewählt" (geheft. 1.—, geb. 1.50 M.; Leipzig, Breitkopf & Härtel) hat Sternfeld dem, was von Wagner unter jenem Fragetitel erschienen ist, eine Reihe einschlägiger, zuweilen nur teilweise mitgeteilter Aufsätze, Dichtungen (darunter auch Teile aus Musikdramen und der ganze dramatische Entwurf „Wieland der Schmied"), Reden und Briefe angefügt. Von neuem kann der Leser daraus entnehmen, daß Wagners vaterländische Gesinnung nicht äußerlich deutschtümelnd, sondern innerlich und echt war.

Die zweite Auflage von Max Steinitzers Richard-Strauß-Biographie (Berlin, Schuster & Löffler) führt uns mitten hinein in die Gegenwart. Sie ist ein ganz anderes, von Grund aus umgekrempeltes Buch geworden. War die erste zu einem großen Teil als ästhetischer und statistischer Unterbau anzusehen, so erscheint die neue in jeder Beziehung zum künstlerischen Ganzen gerundet. Überall ist der Inhalt vertieft und natürlich bis auf die Gegenwart erweitert und die Darstellung ersichtlich auch im Stil ausgefeilt worden. Daher ist das neue Buch auch für den, der die erste Auflage besitzt, nicht entbehrlich. Der Verlag hat das Möglichste getan, in der Ausstattung mit dem Inhalt Schritt zu halten.

Zum Schluß die kurze Anzeige eines besonders für Musikstudierende nützlichen Büchleins, Arnold Scherings „Tabellen zur Musikgeschichte" (geheftet 1.—, geb. 1.50 M.; Leipzig 1914, Breitkopf & Härtel). Der Verfasser, dessen reiche Kenntnis schon besonders aus der prächtigen Umarbeitung der Dommerschen Musikgeschichte bekannt ist, bietet in dem neuen Büchlein mehr, als man von ihm nach dem Titel verlangen kann: Er ordnet die musikgeschichtlichen Ereignisse, soweit das bei der besonderen Anlage möglich ist, gleich in die Kulturgeschichte ein, indem er zwei Spalten nebeneinander herführt, die eine ausführlichere natürlich der Musikgeschichte, die knapper gehaltene der Geschichte der Kultur und der übrigen Künste gewidmet.



Wiener Brief

Taubmanns Deutsche Messe — Ukrainische Musik

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Es ist dem neuen, kräftig aufstrebenden Konzertunternehmen „Hugo Heller" (Wien I, Bauernmarkt 3) zu verdanken, daß wir nun auch Otto Taubmanns in Deutschland längst berühmte „Eine deutsche Messe" (nach Brahms' offenbar vorbildlichem „Ein deutsches Requiem" so gegenannt) endlich kennen lernten. Und zwar am 19. Mai abends, als Aufführung des von Prof. F. Schreker dirigierten Philharmonischen Chors, dem sich aber noch der Kaufmännische Gesangverein, der Evangelische Singverein (als Fern-

chor wirkend), der katholische Jünglingsverein Mariahilf mit seinem eigenen Dirigenten J. Peterlein gesellten. Eine imposante Vokalmasse, die in dem begleitenden, unübertrefflichen philharmonischen Orchester auch den rechten instrumentalen Untergrund erhielt. Alles war von Prof. Schreker sorgfältigst einstudiert, und auch die Solisten: das Vokalquartett der Damen Klara Musil, Margarete Bum und die Herren Artur Preuß, Dr. Emil Schipper, an der Orgel Prof. G. Walker, gaben ihr Bestes. Somit war schon durch die glänzende Gesamtaufführung ein großer Erfolg verbürgt, der sich denn auch im vollen Maße einstellte und zugleich dem anwesenden Komponisten die schmeichelhaftesten, reichsten Ehrungen verschaffte. Er wurde zuerst nach der prächtig herausgebrachten, grandiosen Doppelfuge am Schluß der 5. Abteilung (dem quasi „Benedictus") und dann auch weiterhin immer von neuem stürmisch gerufen. Verdient hat Otto Taubmann diese Auszeichnungen gewiß schon ob seiner künstlerischen, wahrhaft ethischen Absichten, nicht minder für den riesigen Fleiß, den er an die große Arbeit gesetzt, die technische Meisterschaft, den Sinn für Klangschönheit, die in ihr zum Ausdruck kommen. Man schießt freilich über das Ziel weit hinaus, wenn man — wie hier und da zu lesen war — diese „Deutsche Messe" mit dem „Deutschen Requiem" als völlig ebenbürtig in ein und dieselbe Linie stellte. Gegen Brahms' bei aller Großartigkeit doch auch so blühend melodisches und innigst empfundenes Meisterwerk muß doch Taubmanns in dieser Beziehung etwas spröde und eklektisch reflektierte Partitur zurücktreten. Auch hat Brahms mit dem ihm angeborenen, feinsten Kunstverstand überall die rechten formellen Dimensionen eingehalten, während Taubmanns Schöpfung — nach meinem Empfinden — schon durch die vielen Textwiederholungen von einer gewissen Weitschweifigkeit und Überladung nicht frei zu sprechen ist. Daß aber bei alledem doch die großen technischen und geistigen Vorzüge durchaus überwiegen und in der „Deutschen Messe" eines der bedeutendsten, edelst gedachten Chorwerke der Gegenwart zu begrüßen ist, das hat schon nach Berliner Uraufführung unser damaliger dortiger Berichterstatter — Hofkapellmeister Adolf Schultze — so überzeugend nachgewiesen, daß ich wohl auf seine den meisten Lesern gewiß noch in Erinnerung stehende eingehende Besprechung (10. Februar 1910) einfach verweisen darf. Eine eigenartig feierliche Aktualität gewann für die jetzige Wiener Erstaufführung durch die furchtbare Zeitlage schon der Anfang des Werkes (das quasi „Kyrie") mit dem von Taubmann auch so ausdrucksvoll vertonten und so schön gesteigerten biblischen Textworte: „Ach Herr, wie sind meine Feinde so viel und setzen sich so viele gegen mich!" Hatte doch unmittelbar vor Beginn des Konzertes ein Extrablatt den vollzogenen schändlichen Treubruch des heimtückischen Italien gemeldet! Man kann sich denken, in welcher Stimmung man nun den Musikvereinssaal betrat.

Aus der Menge der in letzter Zeit wieder zum Besten der Kriegsfürsorge veranstalteten patriotischen Musikaufführungen hob sich durch einen eigenen exotisch-nationalen Reiz das sogenannte Ukrainische Konzert heraus, welches man am 27. Mai abends im großen Musikvereinssaal zu hören bekam. Es sollte damit der 101. Jahrestag der Geburt des berühmtesten Dichters der Ukraine „Taras Schewtschenko" gefeiert werden und der Reinertrag der zu Anfang des Krieges gebildeten, im Heere Österreich-Ungarns kämpfenden „Ukrainischen Legion" zukommen. An den — durchweg sehr gut einstudierten — Chorvorträgen beteiligten sich die jetzt zeitweise nach Wien übersiedelten galizischen und bukowinaer Gesangvereine unter Leitung ihres Chordirigenten Prof. E. Forostyna. Sie brachten natürlich ausschließlich ukrainische Volksweisen, in denen die den tschechischen Dumky ähnliche zweiteilige Form auffiel: ein tief schwermütiges Adagio geht da gewöhnlich überraschend in ein derb lustiges Allegro über. Aber auch interessante, sehr charakteristische Sololieder standen auf dem Programm, zumeist von dem angeblich bedeutendsten, nach den gegebenen Proben jedenfalls erfindungsreichen und satzkundigen ukrainischen Tondichter M. Lyssenko komponiert. Stimmbegabte nationale Sänger, der Tenor Lubinezkyj und die Baritonisten O. Martynowytsch und A. Nosalewytsch (letzterer an der hiesigen Volksoper angestellt), teilten sich, von Frau Prof. O. Lipanowska am Klavier begleitet, in die Ausführung. Eröffnet wurde mit der österreichischen und reichsdeutschen Volkshymne vom Wiener Johann-Strauß-Orchester unter seinem Dirigenten A. M. Wichtl, welcher hierauf eine effektvolle „Ukrainische Rhapsodie" von W. Barwinskyi folgen ließ, die seinerzeit in Lemberg preisgekrönt wurde. Sie verrät das gründliche Studium der slavischen Rhapsodien Dvoraks und der ungarischen von Liszt, dabei auch viel eigene Phantasie und Kombinationsgeschick in der Verwertung der zwei glücklich gewählten ukrainischen Volkslieder. An Liszt erinnert der Wechsel melancholischer Trauer- und siegesfroher Kriegsstimmung, so recht den jetzigen Zeitverhältnissen entsprechend. Nach diesem Orchesterstück hielt Präsident Abgeordneter Dr. Lewiki in ukrainischer (d. h. ruthenischer) Sprache die Festrede, die auf die Bedeutung des Dichters Schewtschenko und die ukrainische Bewegung im Hinblick auf den furchtbaren Weltkrieg hinwies. Da das Auditorium fast ausschließlich aus Con-Nationalen des stimmkräftigen und temperamentvollen Sprechers bestand, unter welchen man auch die Spitzen der jetzt nach Wien geflüchteten ukrainischen Gesellschaft bemerkte, wurde der Rede — die mir ein Sprachkundiger so ziemlich verdeutschte — lebhafter Beifall zuteil. Unter den nicht minder stark applaudierten Gesangsvorträgen mußte manches wiederholt werden. Sie gipfelten in der vor der eigentlichen Schlußnummer — der „ukrainischen Nationalhymne" — gebrachten kräftig gesteigerten großen Kantate „Bjut rosody" (etwa „Sturmgesang der Dnieprschnellen"), Text von Schewtschenko, Musik von Lyssenko für Solo, Männer- und gemischten Chor, orchestriert von Karwinskyi. Ein im Saale ausgegebenes ausführliches Programm, des Dichters Biographie bringend und mit seinem Bildnis geschmückt, machte durch die sehr dankenswerten textlichen und musikalischen Erläuterungen den originellen Abend auch deutschen Hörern — von denen freilich nur ganz wenige zugegen gewesen sein dürften — erst wirklich interessant und genußreich.

Rundschau

Oper

Halle a. S. Im Stadttheater verabschiedete sich Kapellmeister Wetzler mit einer Neueinstudierung von „Hoffmanns Erzählungen". Ein Dirigent von persönlicher Auffassung, von feinem musikalischen Empfinden und großem dramatischen Schwung, hat er die Leistungen der Halleschen Oper sehr gefördert. Seine lebensvollen Wagner-Aufführungen (u. a. „Parsifal", „Tristan und Isolde"), seine stilgerechten Mozart-Neueinstudierungen und seine von allem Theaterschlendrian freigemachten Verdi-Vorstellungen werden hier unvergessen bleiben. Im übrigen sind folgende Neueinstudierungen zu erwähnen: „Der Postillon von Lonjumeau", „La Traviata", „Die Zauberflöte", „Don Juan". Diese Werke gaben den verschiedensten Kräften unserer Oper Gelegenheit, sich in größeren Rollen von Halle zu verabschieden. Die neue Direktion Leopold Sachse will eben niemand übernehmen, und so ist eine große Anzahl von Sängern, Sängerinnen, Regisseuren, Kapellmeistern, Chor- und Orchestermitgliedern gezwungen, sich einen neuen Wirkungskreis zu suchen . . .

Mit einer glanzvollen Aufführung von „Tristan und Isolde“ schloß dann die Spielzeit am 2. Mai. Geh. Hofrat Max Richards schied mit dieser Vorstellung nach 18jähriger Wirksamkeit von der Direktion des Stadttheaters. Es sollte noch einmal etwas ganz Besonderes geboten werden, und so hatte man gefeierte Künstler wie Martha Leffler-Burckard [Berlin] (Isolde), Leonor Engelhard [Dessau] (Tristan), Max Gillmann [München] (König Marke), Lili Hoffmann-Onegin [Stuttgart] (Brangäne), Franz Schwarz [Halle] (Kurwenal) eingeladen, sowie die gesamte Dessauer Hofkapelle mit ihrem Dirigenten, Generalmusikdirektor Mikorey. Auf diese Weise gestaltete sich die Aufführung des hehren Werkes zu einem wahren Festspiel. Direktor Richards wurde aufs lebhafteste gefeiert. Seine Verdienste um das Hallesche Theaterleben und speziell um die Oper sind hohe. Unvergessen bleiben werden vor allem seine glänzenden Neuausstattungen allgemein bekannter Opern nach dem Muster der Wiesbadener Einrichtungen (z. B. „Oberon“, „Armida“, „Carmen“, „Zauberflöte“, „Afrikanerin“) sowie seine in großem Stil durchgeführten Wagner-Festspiele. Auch hielt er mit Neuheiten sein Publikum immer auf dem laufenden, ja suchte eine Ehre darin, bedeutende Werke möglichst früh darzubieten. Um die Besserung der Chor- und Orchesterverhältnisse hat sich Richards immer ganz besonders bemüht. In diesem Zusammenhange ist auch der Veranstaltung großer Konzertabende mit berühmten Solisten Erwähnung zu tun. Als musikalische Leiter amtierten hier zum Teil auch gefeierte Meister des Taktstockes wie Strauß, Mottl, Weingartner, Nikisch — ein Umstand, der Halles Ruf als Musikstadt nach außen hin bedeutsam stärkte. Jedenfalls war Direktor Richards der rechte Mann für Halle, der es bewundernswert verstanden hat, das Geschäftliche mit dem Künstlerischen in durchaus angemessener Weise in Einklang zu bringen.

Paul Klanert

Konzerte

Gera Weitere vaterländische Konzerte der Fürstlichen Hofkapelle brachten an Sinfonien: Mozarts G moll, Beethovens A dur, Brahms' E moll, Bruckners D moll Nr. 3. Von Ouvertüren war „Zauberflöte“, „Freischütz“, Goldmarks „Im Frühling“, Kleemanns „Klosterschüler“ und eine in D dur von Händel zu hören. An kleineren Orchesterstücken gab es neben Schuberts Militärmarsch den „Festzug“ von Klose, der sich auch hier wegen des durch das volle Orchester entfalteten Glanzes als sehr wirkungsvoll erwies. Solistisch traten an einheimischen Kräften hervor: die Kapellmitglieder Frau Haydée-Schmidt, unsere geschätzte Harfenvirtuosin, mit einer Fantasie von Schubert (eingerichtet von Trneček), Hofkonzertmeister Blümle durch meisterhaften Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts, Kammermusikus Schmidt durch künstlerische Wiedergabe des Cellokonzerts von Dvořak. Frau Thies-Lachmann sang mit kräftiger Stimme und klarem Verständnis Schubert-Lieder sowie die Schlummerarie aus Freischütz. Von fremden Künstlern zeigten sich: W. Rosenthal aus Leipzig, der die Solobaßpartie im „Actus tragicus“ von Bach vortrug und auch in zwei Arien aus Händels Deborah vollen Stimmenklang und lebenswahre Wiedergabe vermittelte, während Frl. Adam, ebenfalls aus Leipzig, die kurze Altpartie in dem Bachschen Werke mit innigem Ausdrucke sang. Das neue Klavierkonzert B dur Op. 33 von Weismann erwies sich als ganz bedeutend. Der gestaltungreiche Eingangssatz, das muntere Allegretto mit dem zarten Mittelsatze, die Totenklage im Andante und das weitausgreifende und umfassende Finale lassen einen tiefen Blick in die Seele dieses neuzeitlichen Gestalters tun, dessen weitere Werke man wohl überall mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen wird. Die Auslegung des sehr selbständig gehaltenen Klavierteils durch Frl. Amélie Klose aus Karlsruhe war künstlerisch vollendet. Die Männerchorvereine: Arion, Lehrergesangverein und Liedertafel hatten sich zu gemeinsamem Tun zusammengefunden und sangen mit großem Erfolge patriotische Lieder von Weber und Reissiger. Der Chor des Musikalischen Vereins brachte den schon erwähnten Actus tragicus von Bach durch den Wohlklang seiner Stimmen und fein abgetönten Vortrag zu eingehender Wirkung. Ein Kammermusikabend war doch noch zustande gekommen; er fand zum Besten der Geschädigten in Ostpreußen statt mit Schuberts Streichquartett D moll („Der Tod und das Mädchen“) und Schumanns Es dur-Klavierquintett (Hofkonzertmeister Blümle, Kammermusiker Görner, Zärl, Schmidt, am Klavier Geheimrat Kleemann). Zum Schlusse der Konzertzeit gab es noch einen Wagner-Abend, an dem die Ouvertüre und Einleitung zum dritten Akt des Tannhäuser und das Vorspiel zu Tristan zu Gehör kamen. Kammersänger Prof. v. Bary [München] sang die Romerzählung aus Tannhäuser, Frühlingslied aus Walküre und mit Frl. Fay, Kammersängerin ebendaher, den Zwiegesang des Siegmund und der Siegelinde; letztere noch „Dich teure Halle“ aus Tannhäuser und Isoldens Liebestod. Tannhäuser und Walküre machten gesanglich den tiefsten Eindruck. Der vollendeten Wiedergabe dieser Meisterwerke zu lauschen bildete einen hohen Genuß. Da die Konzerte zum Besten der Kriegsfürsorge stattfanden, hatten alle Solisten selbstlose Mitwirkung zugesagt. Hofkapellmeister Laber war als Chor- und Orchesterleiter hervorragend am Platze.

Noch ist das Konzert des Geraer Damenchors zu erwähnen unter der bewährten Leitung der bekannten Gesangspädagogin Frl. Gertrud Müller, das a cappella-Chöre von Palestrina, Lotti, Händel, Mendelssohn, Hauptmann und mit Orgel den 130. Psalm von Kiel, den 137. von Liszt und den 13. von Brahms brachte, wobei die durch Wohlklang und Ausdrucksfähigkeit bekundete hohe Vollendung in der Wiedergabe den Chor als den besten der hier bestehenden Frauenchöre wieder erkennen ließ. Frl. Marie Schlesinger [Leipzig] entzückte mit „Höre Israel“, Arie aus Mendelssohns Elias. Prof. Straube [Leipzig] steuerte mit künstlerischem Vortrage ältere und neuere Werke bei, besorgte auch die Psalmenbegleitungen in hervorragender Weise.

Paul Müller

Noten am Rande

Nochmals Verdi über Deutschland. Uns wird geschrieben: Sie haben in Ihrer letzten Nummer (Heft 21) einen Brief von Giuseppe Verdi vom 30. August 1870 abgedruckt, welcher den Schreiber allerdings als einen Feind Deutschlands erscheinen läßt. Wenn der damals 46jährige Meister (der übrigens auch den Franzosen einen tüchtigen Hieb versetzt, indem er ihre „Aufschneiderei, Unverschämtheit und Überhebung auch in ihrem Elend unerträglich“ findet) also dachte, so ist sicherlich mit daran schuld gewesen, daß er damals in Deutschland von der Kritik aller Musikparteien auf das gröblichste verunglimpft wurde. Er war der deutschen Kritik nichts anderes als ein höherer Drehorgelspieler. Kann es da wundernehmen, wenn Verdi, der über seine Künstlergröße auch schon als Komponist des Rigoletto, der Traviata, des Trovatore mit sich einig war, auch ungerecht über die deutsche Kunst der damaligen Zeit dachte? Aus seiner eignen Haut kann nun mal niemand heraus; und wie er sicherlich über diese ganz verständnislose Behandlung seiner Kunst und seiner Person verstimmt war, so übertrug sich damals diese Verstimmung auch auf das politische Gebiet.

Daß der alte Verdi, der Verdi, wie ich ihn 1889 kannte, ganz anders über Deutschland dachte, daß er sogar ein eifriger Anhänger des Bündnisses zwischen Deutschland und Italien war, hat er durch sein Verhalten oft und gründlich bewiesen. Viel mag zu dieser Sinnesänderung sein Besuch des rheinischen Musikfestes in Köln Anfang der achtziger Jahre beigetragen haben, wo nach einer glänzenden Aufführung seines Requiems ihm die großartigsten Ovationen dargebracht wurden. Dort lernte er die Deutschen in ihrer Kunst schätzen und lieben, dort ging auch von ihm der Gedanke aus, daß der Kölner Männergesangverein einmal nach Italien kommen möge, um den Italienern zu zeigen, wie man in Deutschland singe. Und diese damalige Einladung war keine Höflichkeitsphrase. Denn als der Kölner Männergesangverein 1889 den Entschluß

faßte, diese Reise zu unternehmen, da war es der greise Verdi, welcher ihm den Weg nach Italien in jeder Beziehung ebnete. Der Künstler, welcher sonst seit Jahren kein Konzert mehr besuchte, ließ es sich nicht nehmen, mit seiner Gattin zu unserm ersten Konzert von seiner sehr entfernten Besitzung St. Agatha nach Mailand zu kommen. Wie sein Erscheinen, sein unsern Vorträgen ostentativ gespendeter Beifall auf ganz Italien und auf die italienische Presse damals wirkte, kann nur der beurteilen, welcher die geradezu unbeschreibliche Verehrung kennt, welche dem alten Verdi zu dieser Zeit von seinem ganzen Volke gezollt wurde.

Sein Verhalten bei persönlicher Begegnung, der Ton seiner Briefe an mich und andere bewies, daß er den Deutschen nicht bloß Achtung, sondern auch Sympathie zollte, eine Sympathie, welche von seinen Freunden Boito, dem Komponisten des „Mefistofele", und dem römischen Komponisten Sgambati durchaus geteilt wurde.

Bezüglich Roms möchte ich noch hinzufügen, daß dort auch in den Zeiten des „blühendsten" Dreibundes stets eine starke antideutsche Partei bestanden hat, welche ihre Direktiven von Paris aus erhielt. Der Arrangeur unserer damaligen Kunstreise, ein italienischer Graf, machte mich von Anfang an darauf aufmerksam, daß von seiten einer gewissen römischen Presse wir aus politischen Gründen stark angefochten werden würden. Und dem war so, und ich kann mich eines Lächelns noch jetzt nicht erwehren, wenn ich an die gar nicht so übel gelungenen Karikaturen denke, welche diese römisch-französische Presse von mir und einigen der Sänger brachte. Diese Pamphletisten waren sicher die Vorfahren des heutigen Brandredners Herrn d'Annunzio, dessen grimmiger Deutschenhaß sicherlich ein gutes Stück durch die ihm in Deutshland zuteil gewordene Kritik seiner Werke hervorgerufen wurde. Man sieht hier wiederum: die Kritik ist „ein Teil von jener Kraft, die stets das Gute will und stets das Böse schafft".

Ob Verdi — selbst bei seiner geradezu beispiellosen Beliebtheit —, wenn er noch lebte, das Unglück des italienischen Krieges hätte verhindern können? Ich glaube nein! Zu groß ist die Macht des Goldes und zu riesig die Verblendung eines toll gemachten Volkshaufens. Aber gebilligt hätte er sicherlich nicht den Verrat der Regierung seiner Nation, dazu war er zu edel und vornehm denkend, dazu hatte er in den letzten Dezennien seines Lebens das deutsche Wesen zu gut kennen gelernt, über welches in früheren Jahren einmal sich etwas leichtfertig geäußert zu haben ihm sicher leid getan haben wird.

Heinrich Zöllner

Einen Mahnruf an die deutschen und österreichischen ausübenden Tonkünstler veröffentlichen die Münchener und die Groß-Berliner Hilfsstellen für Berufsmusiker: Seit einer Reihe von Jahren mehren sich die an ausübende Tonkünstler — Dirigenten, Sänger, Instrumentalisten — gestellten Ansuchen, bei Wohltätigkeitsveranstaltungen mitzuwirken, in geradezu ungeheuerlichem Maße. Vielfach bedeuten sie für den, der ihnen regelmäßig Folge gibt, eine fühlbare Minderung notwendiger Erholungsstunden, wenn nicht gar eine merkliche Beeinträchtigung des Berufslebens. Das macht sich in um so höherem Grade geltend, als jene Ansuchen nur zu oft an solche ergehen, die auch zu Friedenszeiten in hartem Daseinskampfe stehen, ja mühsam Tag für Tag um den Erwerb des zum Leben Notwendigsten ringen müssen.

Die Kriegslage hat noch eine weitere starke Häufung von Wohltätigkeitsunternehmungen der verschiedensten Art gebracht. Kaum vergeht ein Tag, an dem nicht in größeren und mittleren Städten Aufführungen zu gemeinnützigen Zwecken stattfinden. Fraglos muß ja gegenwärtig ein jeder die ihm irgend möglichen Opfer bringen, um sich in restloser Erfüllung patriotischer Pflichten der gewaltigen Zeit würdig zu erweisen! Und es gereicht den Musikern zur Ehre, daß sie sich unermüdlich in den Dienst des allgemeinen Besten stellen!

Nur ist es unbillig, sei es auch zur Förderung des edelsten Hilfswerks, eine völlig unentgeltliche Leistung von denen, an deren Türen Sorgen, wenn nicht gar Not und Elend klopfen, zu verlangen. Es läuft auf Selbsttäuschung hinaus, sofern man mit der einen Hand gibt und mit der andern nimmt. Hochtitulierte Herren, Damen aus begüterten Kreisen, die mit einigen verbindlichen Worten und Komplimenten, in Ausübung eines sanften oder auch nachdrücklichen Zwanges, für ein Wohltätigkeitskonzert und Ähnliches gute und ausgezeichnete Kräfte zusammenbringen, tun sich leicht genug. Doch der Künstler tut sich so manchesmal recht schwer. Er fürchtet, er könne es durch eine Absage mit mehr oder minder einflußreichen Persönlichkeiten verderben und sich somit in seinem Fortkommen schädigen.

Möge er diese Furcht überwinden und, wenn triftige Gründe vorliegen, eine Absage nicht scheuen! Sollte man ihm, um einer derartigen Absage willen, Ungelegenheiten bereiten, so wird die unabhängige Presse mit aller Offenheit und Energie seine Partei ergreifen. Nehmen die ausübenden Musiker, wie auch die Schauspieler, gegenwärtig noch immer nicht die ihnen gebührende gesellschaftliche Stellung ein, sehen sie sich oft noch als eine Art lebendigen Spielzeugs behandelt, das man heute hätschelt, weil man es gerade braucht, und morgen gleichgültig beiseite läßt: so ist nicht zum wenigsten ihre übergroße Gefügigkeit daran schuld.

Es gilt für sie, in allem ihre Standesehre zu wahren! Sie tun dies auch, indem sie ihrerseits unter allen Umständen zum Ausdruck bringen, daß jede Leistung ihres Lohnes wert ist. Wer einer Aufforderung, bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung mitzuwirken, entspricht, der soll dies einzig und allein unter der Bedingung tun, daß er, sei es auch nur mit einem bescheidenen Prozentsatz, am Reinertrag, bezüglich am Bruttoertrag derartiger Aufführungen beteiligt werde. Lebt er in auskömmlichen Verhältnissen, so steht es ihm ja auch frei, den auf ihn fallenden Anteil entweder dem gemeinnützigen Zweck der Veranstaltung, der er im besonderen Falle sein Können leiht, oder bewährten, ihm berufsmäßig naheliegenden Wohlfahrtseinrichtungen zuzuwenden, wie den „Hilfsstellen für Berufsmusiker", den „Unterstützungs- und Pensionskassen der Deutschen Bühnengenossenschaft", des „Allgemeinen Deutschen"- und des „Österreichischen Musiker-Verbandes", des „Deutschen Chorsänger-Verbandes", des „Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine" und des „Deutschen"- und des „Österreichischen Musikpädagogischen Verbandes".

Ein altbewährtes Sprichwort sagt: Wohltätigkeit beginnt im eigenen Hause! Und dem ausübenden Tonkünstler liegt es ob, in Behauptung seiner Standeswürde eine wichtige Staatsbürgerpflicht zu erfüllen und dem Solidaritätsgefühl, das ihn auch mit den Ärmsten und Bedrücktesten seiner Berufsgenossen verbinden muß, vor der Öffentlichkeit durch die Tat kräftigen Ausdruck zu geben.

Mund- und Ziehharmonika, im Felde heute die beliebtesten Musikinstrumente, sind, wie die Vossische Zeitung mitteilt, Berliner Erfindungen. Sie wurden von Christian Friedrich Ludwig Buschmann erfunden, und zwar in den Jahren 1821 und 1822. Sie hießen damals Mund-Äoline und Hand-Äoline. Die Mundharmonika, auch Aura genannt, geht auf die deutschen Brummeisen des ausgehenden Mittelalters zurück. Das Brummeisen bestand aus einem eisernen Bügel, in dem eine Zunge schwingend angeordnet war. Blies man gegen diese Zunge, so entstand ein brummender Ton. Wie man den Geschützen im späten Mittelalter Namen gab, die man von ihrem Aussehen oder ihrem Ton herleitete, so nannte man einzelne Geschütze auch Trummel, Maultrommel oder Brummerin. Diese Benennung leitet sich von den Brummeisen oder Maultrommeln her. Im Berliner Zeughaus liegt noch heute ein französisches Prachtgeschütz vom Jahre 1535, auf dem man ein solches Brummeisen bildlich dargestellt sieht. Ein ganz ähnliches Geschütz ist in das Arsenal von Woolwich gekommen und dort noch vorhanden. In der Literatur erwähnt wird die Maultrommel zuerst im Jahre 1658 von dem berühmten Pädagogen Comenius in seinem Orbis pictus. Es

ist also nicht richtig, daß man Anastasius Kircher als den Erfinder der Maultrommel bezeichnet. Er beschrieb sie nur im Jahre 1673. Die Ziehharmonika von Buschmann war noch äußerst primitiv. Eine weite Verbreitung erlangten solche Instrumente seit 1829 durch den Wiener Klaviermacher Demian unter der Bezeichnung Accordion. Ursprünglich hatten die Instrumente fünf Tasten, die je einen Akkord zum Ansprechen brachten, wenn man eine Taste drückte. Knöpfe an Stelle der Tasten führten Bichler und Klein 1834 ein. 1843 erfand Band in Krefeld die komplizierte Form der Ziehharmonika, das Bandonion.

Das deutsche Lied- unser Kriegsverbündeter für die Zukunft. Dieses Wort hat prophetischen Blickes Bismarck geprägt, als er am 18. August 1893 in Kissingen dem Barmer Gesangverein Orpheus in einer Ansprache dankte (Bismarcks Reden. Ausgabe Reclam Bd. 13 S. 73), und schon im Jahre vorher (20. Juni 1892) hatte er bei der Begrüßung der Vertreter des Wiener akademischen Gesangvereins geäußert: „Deutsche Musik und deutsche Poesie sind es, welche ein geistiges Band zwischen allen Deutschen bilden, welches alle politischen Gefahren und Kämpfe der Vergangenheit überdauert hat, und auch in Zukunft wird es so bleiben, möge die Kunst immer ein Bindemittel unserer gegenseitigen nationalen und geschichtlichen Beziehungen sein". Wie wahr Bismarck gesprochen hat, das zeigt jetzt die Fülle deutscher Dichtung, die vielen Daheimgebliebenen Trost und Freude gespendet hat: aber auch denen, die draußen ihr Leben einsetzen, ist das deutsche Lied zum Bundesgenossen geworden, nur daß diesen die Gaben, die der Krieg hervorgebracht hat, nicht allzu leicht zugänglich sind. Der frühere Regent von Braunschweig Johann Albrecht Herzog zu Mecklenburg hat nun einige Folgen von Kriegsliedern unter der Flagge „Deutsche Kriegsklänge 1914/15" herausgegeben (Verlag von K. F. Koehler in Leipzig), die in erster Linie zum Hinaussenden ins Feld gedacht sind. Jedes Heft, das mehr als 50 Dichtungen enthält und nur 40 Pf. kostet, umfaßt 64 Seiten und ist auf dünnem, widerstandsfähigem Papier gedruckt und steckt in einem mit Aufdruck versehenen Feldpostbrief, der portofrei (Gewicht unter 50 g) versandt werden kann. Außer dieser Feldpostausgabe erscheint die Sammlung in Buchform, 1.20 M.; ferner soll eine beschränkte Anzahl von Exemplaren auf Büttenpapier gedruckt und vom Herzog signiert werden. Alle dem Herzog zufließenden Einnahmen aus dem Unternehmen werden zu Kriegswohlfahrtzwecken verwendet.

Die Hörschärfe zu verschiedenen Tageszeiten. Es gibt zahlreiche Körperfunktionen, die im Laufe eines Tages periodisch auf- und absteigen, wie etwa Körpertemperatur, Blutdruck und dergl. Ob auch die Hörschärfe, die Ansprechbarkeit des Hörnerven solchen Tagesschwankungen unterworfen sei, ist von Dr. Bachrach im Physiologischen Institut in Straßburg im physiologischen Experiment untersucht worden Manche Erfahrungen sprechen dafür, daß die Hörschärfe wechselt. Man hört nachts manche Geräusche, die man tagsüber nicht wahrnimmt. Dies kann aber auch damit zusammenhängen, daß nachts die störenden und ablenkenden Geräusche fortfallen. Auch die Signale der drahtlosen Telegraphie werden nachts besser verstanden. Auf Grund der Untersuchungen konnte nun ermittelt werden, daß die Hörschärfe an verschiedenen Tagen zu gleichen Tageszeiten bei den gleichen Versuchspersonen dieselbe bleibt. Nur um 6 Uhr nachmittags sind größere Schwankungen zu beobachten. Um diese Zeit war die Hörschärfe am größten. Nachts ist sie nicht besonders groß, jedenfalls nicht größer als am Nachmittag. Bisweilen fand der Experimentator noch eine zweite Steigerung der Hörschärfe, und zwar am frühen Vormittag, während wieder bei anderen Menschen die Hörschärfe am Vormittag schlecht ist. Man weiß, daß gewisse Individuen am Vormittag sehr leistungsfähig sind, andere aber nicht.

Kreuz und Quer

Berlin. Die Konzertsängerin Friedl Hollstein in Berlin hat während des Winters ihre Kunst durchaus in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt, hat unzählige Male in Konzertsälen, in Kirchen und in Lazaretten gesungen. Aber nicht etwa bloß bequemerweise in Berlin, sondern vor allem in mittelgroßen und kleineren Städten, wo begreiflicherweise das Angebot so viel geringer war als die Nachfrage. Und trotzdem das schlichte Volk in den kleinen Orten nicht gewöhnt ist, für eine kriegswohltätige Musikaufführung mehr als ein paar bescheidene Groschen aufzuwenden, ist Frau Hollstein doch imstande gewesen, ungefähr 10000 M. als Ertrag ihres Wirkens an die Wohltätigkeitskassen abzuführen.

— Dem Komponisten und Dirigenten Paul Scheinpflug, der bei Beginn des Krieges in Riga bei einem Gastspiel verhaftet wurde, ist es jetzt nach 10monatiger Kriegsgefangenschaft gelungen, aus Rußland zu entkommen.

Dessau. Wie wir der von der Herzoglichen Hoftheater-Intendanz ausgegebenen Übersicht über die Spielzeit 1914/15 entnehmen, fanden 149 Veranstaltungen statt. Der Spielplan umfaßte 14 Opern, 6 komische Opern, 4 Operetten usw. Die Oper brachte 3 Erstaufführungen und 8 Neueinstudierungen. Zum ersten Male wurden gegeben: Der faule Hans von A. Ritter, Leichte Kavallerie von F. v. Suppé. Das verwunschene Schloß von Millöcker.

Dresden. Der Dresdner Komponist Botho Sigwart (eigentlich: Sigwart Botho von Eulenburg, geboren am 10. Januar 1884) wurde bei einem Sturmangriff schwer verwundet und ist im Feldlazarett gestorben. Er war als Kriegsfreiwilliger ausgezogen, wurde zum Leutnant befördert und erhielt das Eiserne Kreuz. Über Sigwarts Hauptwerk „Hektors Bestattung" haben wir nach der Aufführung im Leipziger Gewandhause ausführlich berichtet. Seine Oper „Die Lieder des Euripides" sollte demnächst in Stuttgart zur Uraufführung kommen.

Frankfurt a. M. Ernst G. Elsaeßer, Lehrer für Komposition am Brüder Post-Konservatorium, gab am 8. Mai im Feurichsaal einen Liederkompositionsabend mit großem Erfolge. Mehrere der Lieder, die Elsaeßer selbst begleitete, mußten wiederholt werden.

Graz. Der Steiermärkische Musikverein in Graz (Direktor Dr. Roderich v. Mojsisovics) beging dieser Tage in aller Stille das Gedächtnis seines hundertjährigen Bestehens. Ein aus diesem Anlasse geplantes Musikfest wird auf ruhigere Zeiten verschoben; die Musikschule des Vereins veranstaltet lediglich drei hauptsächlich Tonwerke steirischer Tondichter bietende Aufführungen. Ein Gedenkblatt „Hundert Jahre Steiermärkischer Musikverein" aus der Feder des künstlerischen Direktors schildert in gedrängter Fassung die äußere Geschichte des Vereins, während der bekannte Dichter Wilhelm Fischer die innere Vereinsgeschichte darstellt. Beide Gedenkblätter wurden in der Grazer Tagespresse veröffentlicht.

Leipzig. Zum Leiter des Riedelvereins in Leipzig wurde Kirchenmusikdirektor Prof. Mayerhoff in Chemnitz gewählt.

Madrid. Der Vossischen Zeitung wird aus Madrid geschrieben: Hier ist die Klaviervirtuosin Maria Cuellar, die im Ausland unter ihrem Künstlernamen Maria Cervantes bekannt war, erst 30 Jahre alt infolge einer Arterienverstopfung plötzlich gestorben. Sie war nach Ausbruch des Weltkrieges in ihre Heimat zurückgekehrt und schickte sich an, in Begleitung der italienischen Geigerin Senatra eine Gastreise durch Zaragoza, Burgos, La Coruna, Oviedo, Gion und Oporto zu unternehmen, als ein heftiger Gelenkrheumatismus, eine Wirkung des tückischen Madrider Klimas, sie aufs Schmerzenslager warf. Es stellte sich sodann eine sogen. Embolie ein, die Herzlähmung und plötzlichen Tod herbeiführte. Als 15 jähriges Mädchen errang die Künstlerin ihren ersten großen Erfolg im hiesigen Kgl. Opernhaus (Teatro Real), indem sie in einem Konzert Stücke von Grieg, Chopin, Schumann meisterhaft vortrug. Sie trat sodann in Vorträgen im Gran Teatro auf und erntete ungeheueren Beifall. Die Konzertgesellschaft zu Madrid (Sociedad de Conciertos) ernannte sie zum Ehrenmitgliede, eine Auszeichnung, die nur Künstlern allerersten Ranges zuteil wird. Kurz darauf gastierte Marie Cervantes in den Vereinigten Staaten und begab sich sodann nach Deutschland, um sich

noch weiter auszubilden. Hier studierte sie bei Carl Reinecke, und diesem Meister sowie ihrer seltenen Begabung verdankte sie eine Virtuosität, die ihr nunmehr keine Aufgabe zu schwer erscheinen ließ. Ihr „Schwanengesang" war ihr im Januar des vorigen Jahres vom Berliner Tonkünstlerverein veranstalteter Vortrag spanischer Tondichtungen. Die hochbegabte Pianistin fesselte auch durch ihr einnehmendes Wesen und ihre äußere Erscheinung.

Warschau. Hier ist kürzlich der Pianist Rudolf Strobl gestorben. Am 15. April 1831 in Troppau in Österreichisch-Schlesien geboren, empfing er seine Ausbildung hauptsächlich am Wiener Konservatorium; er kam 1855 nach Warschau, wo er dauernd blieb. Bald wurde er als Lehrer des Klavierspiels an das neubegründete Konservatorium berufen; er bekleidete die Stellung ununterbrochen bis zum Jahre 1896. Schüler von ihm sind Paderewski und Sliwinski.

Wien. Am 31. Mai hat Fritz Schrödter als Eisenstein in der Fledermaus von dem Publikum der Hofoper, dessen Liebling er durch volle 30 Jahre gewesen, unter den schmeichelhaftesten Ehrenbezeugungen Abschied genommen. Also in einer Operettenrolle, wie er ja auch von der Operette aus sich mit seiner frühlingsfrischen Tenorstimme und seinem liebenswürdigen Spieltalent die Bühne erorberte. Am besten lagen ihm dann Partien der feineren komischen Oper von Lortzing und Auber (sein Fra Diavolo galt als geradezu klassisch), aber auch in mehr Lyrischem (Max im „Freischütz", „Freund Fritz" von Mascagni, José in „Carmen", Herzog in „Rigoletto"), selbst mit dem leidenschaftlich gesteigerten Assad („Königin von Saba") gefiel er außerordentlich. Die Perle aller seiner Leistungen blieb aber der David in den Meistersingern, und etwas Treuherzigeres, Liebenswürdigeres, Deutscheres war gar nicht zu denken. Es gab eine Zeit, wo man bei uns ob der minderwertigen anderen Besetzung nur wegen Schrödters David in die „Meistersinger" ging und sich hauptsächlich auf die früher gestrichene Aufzählung der „Meisterweisen" im 1. Akt (von Hanslick als der Gipfel der Langweiligkeit verschrien) schier „kindisch" freute. Leider hatte der Künstler die ihm wie auf den Leib geschriebene köstliche Wagnersche Rolle schon seit Jahren an einen nicht ganz ebenbürtigen Nachfolger abgegeben. Sonst hätte er sich eigentlich mit ihr von der Bühne verabschieden müssen. Aber vielleicht wollte der 60jährige instinktiv unliebsamen Vergleichen seiner einstigen mit seinen jetzigen Stimmitteln aus dem Wege gehen und war darum die Wahl der gesanglich so wenig anstrengenden, schauspielerisch dankbaren Joh. Straußschen Operettenrolle jedenfalls eine glückliche. Prof. Th. H.

Verlagsnachrichten

Breitkopf & Härtel (Leipzig) veröffentlichten soeben einen Nachtrag zum Hauptverzeichnis ihres Musikalienverlages, der die Erscheinungen vom Jahre 1903 bis Anfang 1915 umfaßt. Das Verzeichnis gibt eine gedrängte Übersicht über Tausende von musikalischen Werken. Es umfaßt alle Gebiete der Musik vom einstimmigen Lied bis zum großen, abendfüllenden Konzertwerk, vom einfachen Klavierstück bis zur größten Form der Kammermusik und dem umfänglichsten Orchesterwerk. Und wie alle Formen des musikalischen Schaffens vertreten sind, so begegnen wir auch Werken aller Zeiten der musikalischen Komposition, den Werken der Altmeister der vorbachischen Zeit ebensogut wie der Kunst Bachs und Händels und ihrer Zeitgenossen, wie andererseits den Werken der Klassiker, der musikalischen Romantiker und Neuromantiker, und nicht zuletzt der zeitgenössischen Komponisten. Das Verzeichnis wird von der Verlagshandlung direkt oder auch durch Vermittelung der ortsansässigen Musikalien- und Buchhandlungen kostenlos zugestellt.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 24

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 17. Juni 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Neue Bücher über Franz Schubert und sein Schaffen

Von **Wolfgang Schumann**

I.

Wenn das Anwachsen der Buchliteratur über einen Künstler ein Anzeichen ist, daß seine Werke wieder mehr an Ansehen und Beliebtheit gewinnen, so steht es um die Zukunft Franz Schuberts heute nicht ungünstig, denn in verhältnismäßig kurzer Zeit sind über ihn eine ganze Anzahl von neuen Büchern erschienen. Freilich darf man billig bezweifeln, ob wirklich Buchliteratur und Kunstleben in so enger Wechselwirkung stehen. Ich wüßte zum Beispiel nicht, welchen Einfluß ein geistloses, langweiliges, fehlerreiches und untiefes Buch wie das (vor einigen Jahren hier besprochene) von W. Dahms auf das öffentliche und stillere Musikleben ausüben könnte; es kann niemand anregen, tiefer einleiten, fesseln oder gewinnen; es ist lediglich eine Art „Stoffquelle" mit der unangenehmen Eigenschaft, den Stoff, den ein besserer Schriftsteller vielleicht einmal brauchen und verwerten kann, in Dutzenden von nutzlos vollgeschriebenen Seiten Papiers einigermaßen nach Art von Ostereiern versteckt und verstreut zu enthalten.

Dagegen habe ich diesmal ein Werk anzuzeigen, das zwar vorläufig auch nur „Stoffquelle" ist, aber eine so reiche, vollkommene und vor allem eine in so edler Fassung gehaltene, daß sie den angenehmsten Gegensatz zu jener darstellt. Das ganze neue Werk heißt „Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens und Schaffens", es wird von Otto Erich Deutsch herausgegeben.[1]) Das Wort „Fassung" soll dabei nicht allein die allerdings sehr vornehme, dem monumentalen Wesen dieses Werkes angepaßte Buchausstattung treffen, welche jeden Liebhaber gediegener und schöner Bücher entzücken wird; es bezieht sich auch auf die völlige Reinheit und Treue in der Wiedergabe der „Dokumente". Hierüber sagt der Herausgeber mit Recht das Folgende: es ist erreicht worden „ein unverwischter Selbstabdruck der Natur, eine Autobiographie in weiterem Sinne, die nicht nur vom Helden selbst, sondern auch von seiner Komparserie, den Freunden und Zeitgenossen, geschrieben wurde. Es ist vielleicht die prägnanteste Form einer Lebensgeschichte, die hier versucht wurde, weil es möglich war, in der übersehbaren Frist von 1797 bis 1828 alle (!) geschriebenen und gedruckten Dokumente zu sammeln". „Gerade bei Schubert ist es aber nötig gewesen, einmal ein Vollständiges zu leisten, wenn man in menschlichen Dingen davon reden darf." „Die zahlreichen Freunde Schuberts in allen Erdstrichen hatten ein Anrecht darauf, hier klar zu sehen. Es wird jetzt leichter sein, über Schubert zu schreiben, aber schwerer, über ihn zu flunkern." „‚Es mangelte und mangelt noch an Material für eine Biographie', meinte 1897 Max Friedländer ... Jetzt aber muß diese Klage wohl verstummen." „Ich bin in allen Fällen zu den Quellen selbst gegangen und hege das sichere Bewußtsein, keinen Weg außer acht gelassen zu haben."

So findet man denn im ersten Teil des zweiten Bandes alle auffindbaren Briefe von und an Schubert, dazu die Zeugnisse seines Lebens: Tagebuchblätter, Gedichte, Widmungen, amtliche Zeugnisse, Gesuche, Schulzeugnisse, Anzeigen, Kritiken, ferner Brief- und andere Schriftstellen über ihn. Den dritten Band bildet eine ungemein reiche Bildersammlung. Da findet man alle Gemälde und Zeichnungen von Schubert, findet Widmungblätter, Illustrationen zu den Erstausgaben seiner Werke, Wiedergaben seines Hausrats, seiner Handschrift, seiner Wohnorte, seiner Konzertankündigungen, seines Schädels, seiner Denkmäler, ferner Bildnisse all seiner Bekannten, Verwandten, Freunde, Gönner und berühmteren Zeitgenossen, zahlreiche Zeichnungen seines Freundes Schwind und andrer Maler, die er gekannt hat, kurz, eine bunte und entzückende Fülle von sichtbaren „Dokumenten" jeder erdenklichen Art; alle sind in trefflicher, wirklich brauchbarer Weise reproduziert, so daß das Werk so zur frohen Betrachtung wie zum forschenden Gebrauch einlädt.

Weitere Bände werden weitere Dokumente („Nachklang", „Parerga", „Erinnerungen", „Nachruhm") bringen; eine mit Hilfe all dieser Zeugnisse gearbeitete Biographie wird den ersten Band des Werkes bilden.

Es ist nicht ohne allgemeineres Interesse, zu fragen, was mit einem solchen Riesenwerk eigentlich gewonnen ist, wie sich äußerer Aufwand und innerer Gewinn dabei verhalten, welche Gesamtlage sich daraus ergibt.

Gedenkt man zunächst der Erkenntnis von Schuberts Wesen selbst, so ist diese natürlich durch solches

---

[1]) Verlag Georg Müller, München. Geplant sind 4 Bände, von denen der zweite 2 Teile hat. Erschienen: II, 1 (Aus Schuberts Leben, XIII und 514 S., kart. 10, geb. 14 M.) und III (Schuberts Leben in Bildern, 47 und 614 S., kart. 25, geb. 32 M.).

Werk so weit gefördert, wie dies durch philologische Arbeit nur irgend möglich war, und dem Herausgeber gebührt für die Umsicht seiner Tätigkeit, für die Sorgfalt seiner Wiedergabe höchster, uneingeschränkter Dank. Hatte Dahms gezeigt, wie man Material nicht benutzen darf, hatte er ein Beispiel von wortreicher Veräußerlichung und hilfloser Stoffhuberei gegeben, so gibt Deutsch ein solches von strenger Sachlichkeit. War Dahms an dem großen Rätsel der schöpferischen Persönlichkeit Schuberts, über die wir aus seinen Briefen und Tagebüchern so wenig erfahren, vorübergegangen, so stellt Deutsch dies Rätsel völlig offen hin und gibt zugleich alle Mittel, die etwa behilflich sein konnten, seiner Lösung näherzukommen. Sollte sich einmal der gleichzeitig wissenschaftlich psychologisch streng gebildete, musikalisch erfahrene und menschlich intuitiv begabte Mann finden, der imstande wäre, uns Schubert nicht nur zu „zeigen" sondern darzustellen, so würde er Deutschs Werk, und zwar im Grunde fast nur Deutschs Werk benutzen müssen. Für die andern Besitzer und Benutzer dieses Werks dient es zum gleichen Zweck: wir schreiben nicht über Schubert, sondern wir suchen ihn, seine Zeit, sein Schaffen nachzuerleben, und Deutschs Werk hat den Vorzug, uns dazu alle Hilfsmittel zu bieten, ohne daß er durch alberne oder überflüssige eigne Worte uns diesen zarten inneren Vorgang beeinträchtigt (ich möchte betonen, daß wirklich die Dokumente gerade dieses rührend tragischen Künstlerlebens innerhalb einer so innig bewegten, offensinnigen und musikalisch erlebnisfähigen Gesellschaft Anlaß geben zu sehr vielen Gedanken über Künstlertum, Geselligkeit, Volks- und Einzelschicksal).

Streng von der Erkenntnis der Künstlerpersönlichkeit, als welche in die differenzielle Psychologie und weiterhin in die Ästhetik gehört, ist zu scheiden die Werkerkenntnis als Teil der Kunstwissenschaft. Für die Erkenntnis von Schuberts Werken bringen die vorliegenden Bände natürlich weniger bei, mehr Mittelbares als Unmittelbares. Schubert hat sich wenig über sie geäußert, und die Kritiken und sonstigen Fremdzeugnisse dienen mehr der Zeiterkenntnis als dem Eindringen in die Werke selbst.

Deutschs Werk wird schätzungsweise 80 bis 90 M. kosten und den Raum von drei starken Lexikonbänden einnehmen. Es will mir die Frage da unabweislich scheinen, ob dies nicht ein maßloser Aufwand ist. Man könnte sagen wollen: „gebt eine allen Ansprüchen genügende Ausgabe von Schuberts Werken heraus, gebt dazu eine gute Einleitung in diese Werke, und alles übrige überlaßt den Fachleuten; wenn O. E. Deutsch so unendliches Material zusammengebracht hatte, so hätte es genügt, es den paar Forschern zugänglich zu machen, die es brauchen; veröffentlicht, wird es nur weiter vom Werk ablenken auf das Geschichtliche, das Äußere, wird es die unproduktiven philologisch-antiquarischen Instinkte noch mehr anregen". Niemand kann mehr gegen überflüssigen Philologismus eingenommen sein als ich; indessen, es gilt hier genaue Unterscheidung. Materiell genommen: das Offenhalten von Deutschs Material hätte ein Museum erfordert, und dieses wäre natürlich infolge der Privatrechte an diesem Material nie so vollständig geworden wie die Drucklegung; seine Kosten wären vielleicht höher als die der Drucklegung, die Schwierigkeit und Kostspieligkeit für Benutzer, welche das Museum in Wien hätten aufsuchen müssen, wäre bedeutend gewesen. Volkswirtschaftlich erscheint diese Veröffentlichung also durchaus gerechtfertigt.

Weiter: zweifellos sind solche Werke Taten eines gewissen Alexandrinertums. Aber dieses Alexandrinertum ist in Wahrheit fast [1]) frei von jedem Beigeschmack zweckloser Stoffhäufung und Interpretierwut. Gerade durch seine außerordentliche wissenschaftliche Zweckmäßigkeit zeichnet sich dies Werk aus. Hätten wir entsprechende Werke über Brahms, Wolf, Schumann und zwanzig andere Musiker statt der mit einem lächerlichen und peinlichen Ballast von individuellen Urteilen und Fehlurteilen, vagen Vermutungen, Phrasen und romanhaften Zusätzen belasteten üblichen Lebenserzählungen und Sonderschriften, so stände es besser um unsere Musikwissenschaft, als es in Wirklichkeit steht.

Man kann somit das Erscheinen eines so vorbildlichen Werkes in jeder Hinsicht mit uneingeschränkter Freude begrüßen. Daß dieser Glücksfall gerade Franz Schubert betroffen hat, wirkt angesichts der Stille und Zurückgezogenheit seines Erdendaseins wunderlich, aber die außerordentliche Bedeutung seiner wunderbaren Persönlichkeit und seines Schaffens rechtfertigt es vollauf, ebenso wie die soziologische Bedeutung der Musikperiode, der er angehörte. Zusammenfassend darf man sagen, daß Deutschs Werk innerhalb der Musikwissenschaft seinen eignen Wert beanspruchen darf und daß die Schubert-Forschung durch dieses Werk auf eine neue Grundlage gestellt wird, so daß nun alle frühere Schubert-Forschung auf den Rang von Vorarbeit zurückgedrängt erscheint. Dem unermüdlichen Forscher dafür zu danken ist Pflicht und Freude zugleich.

II.

Ein Werk, das zum eingehenderen Studium der Schubertschen Lieder anleitet, war schon lange ein Bedürfnis, so daß man Moritz Bauers neues Werk über dieses Thema mit einiger Spannung zur Hand nimmt.[2])

Mit Recht bemerkt auch Prof. Bauer wieder, daß Schuberts Lied den Kernpunkt des gesamten deutschen Liedschaffens bildet, und daß die Ästhetik des deutschen Liedes daher am zweckmäßigsten an Schubert anknüpfe. Auf diese Ästhetik zielt nämlich Prof. Bauers Werk ab. Der Gewinn allerdings, den er diesem Zweig der Wissenschaft zuführt, ist merkwürdig gering. Das liegt hauptsächlich an der Methode des Herrn Verfassers; er geht zwar induktiv vor und nimmt eine große Fülle bemerkenswerter Einzelheiten wahr; eine ganz gewaltige Notizensammlung liegt dem Werk zugrunde, aber die Notizen fruchtbringend zu ordnen und zu verwerten, ist Prof. Bauer nicht gelungen. Sein Buch ist im Hauptteil durchaus unlesbar, ist einfach im Katalogzustand stecken geblieben. Zwei verschiedene Ursachen erschweren es ihm besonders, den Stoff zu gestalten: die für den Hauptzweck überflüssige Vollständigkeit im Anführen der Lieder und Notizen und die Einteilung nach Dichternamen. Ich

---

[1]) Ich verkenne nicht, daß z. B. im Bilderbande hie und da des „Guten" etwas zuviel geschah. Wozu mußte etwa sogar W. Dahms' Porträt beigegeben werden?

[2]) Moritz Bauer, Die Lieder Franz Schuberts. 1. Band, X und 258 S., 6 M. (geb. 8.50 M.). Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915.

zitiere Bemerkungen wie diese: „Im übrigen ist dem Liede nicht viel Eigentümliches zuzuerkennen“, „Strophenlied, eines der schönsten Schuberts. Man vergleiche zur Geschichte dieses Liedes Friedländer . . .“, „Einfaches, liebliches Lied, das den Klangzauber der Verse voll wiedergibt“, „Feine Sehnsuchtsstimmung, die durch die einfache, volkstümliche Melodik ihren besonderen Reiz erhält. Formal einer der einfachsten Typen“, „Ebenfalls ein feines melodisches Gebilde von großer Gemütstiefe“, „Strophenlied, feierlich, nicht bedeutend, aber charakteristisch“, „Strophenlied, völlig unbedeutenden Charakters . . .“, „Anmutig, nicht bedeutend“. Man fragt sich vergeblich, was solche, der Ästhetik der Gartenlaube entnommene Ausdrücke eigentlich bezwecken. Wer Prof. Bauers Buch überhaupt lesen kann, soviel konnte sich der Herr Verfasser wohl sagen, bedarf solcher öder Zensiererei nicht; ich behaupte nicht, daß an jedem Liede Schuberts tiefe und geistvolle oder auch nur phänomenologisch wichtige Bemerkungen zu machen seien, aber es hat keinen Sinn, sie dann durch flache Notizen zu ersetzen. Vielmehr gehörten alle Lieder, die ohne Belang sind, d. h. ein großer Teil der von Prof. Bauer mit philologischer Übertreue registrierten und etikettierten Schöpfungen in einen Anhang, oder sie konnten ganz außer Betracht bleiben. Dann wäre für die Ästhetik der Lieder der gebührende Raum gewonnen worden. Statt 80 Seiten allgemeiner Einleitung und 165 Seiten trocknen Katalogs hätten wir dann beide Teile in umgekehrtem Verhältnis bekommen. Was die Einteilung der Lieder betrifft, so schiene mir — die für den wissenschaftlichen Zweck genügende Auswahl des Wichtigen zugrunde gelegt — eine solche nach Stoffkreisen weitaus richtiger als die nach Dichternamen. Prof. Bauer sagt in wunderlichem Deutsch: „Der Dichter bleibt immer die Quintessenz des erzeugten Kunstwerks und die ausschlaggebende Instanz für die aufgewendeten Kunstmittel“; darin liegt m. E. der Grundirrtum des Verfassers; denn nicht „der Dichter“, sondern das Gedicht ist der tiefste Grund des Liedes. Es können wundervolle Lieder entstehen, zu deren Verfasser der Tonsetzer gar kein inneres Verhältnis hat. Und selbst wenn ein solches inneres Verhältnis vorliegt, ist zweifellos die dichterische Persönlichkeit ein sekundäres Motiv für den Tonkünstler, während das vorliegende Gedicht selbst den Schaffensvorgang und dessen Ergebnis bis ins Letzte und Feinste hinein bestimmt. Von der Betrachtung der dichterischen Art, des Gehalts, der Stimmung, der Bedeutung des Gedichts muß die Ästhetik ausgehen, die zur Erkenntnis des Liedschaffens führen soll. Von da aus hätte Prof. Bauer niemals zu der rein äußerlichen, sei es geschichtlichen, sei es literaturgeschichtlichen Einteilung seines Stoffes kommen können, die seinem Buch das Aussehen einer mehr papierenen Bibliothekararbeit gibt, wo allein lebhafteste Einfühlung und Schritt für Schritt die musikalische Faktur prüfende Erkenntnisarbeit dem Zweck genügen.

Das Äußerliche, Mechanische der Auffassung haftet wie dem besonderen Teil so auch dem allgemeinen in manchen Teilen an. Nacheinander werden behandelt die formalen Kategorien der Schubertschen Lieder (reines Strophenlied, variiert strophisches Lied, durchkomponiertes Lied, das Rezitativ im strophischen und variiert strophischen Lied, der neue Typus der Verschmelzung von geschlossener Melodie und Rezitativ), Schuberts Melodik, Harmonik und Klavierbegleitung. Es ist schade um diese Einleitung; die darin gebildeten Begriffe und die darin niedergelegten Beobachtungen sind öfter brauchbar und treffend. Aber das meiste ist mit tabellarischer Kürze, mit trockener Aufzählung gegeben, als ob nicht gerade hier die größte, sorgfältigste Breite der Behandlung notwendig gewesen wäre. Nicht ein einziges Lied ist Takt für Takt analysiert, während doch mindestens von jedem Typus eins, wenn nicht mehrere zu der abstrakten Kategorienlehre anschauliche Beispiele hätten abgeben müssen. Begriffe wie „variiert strophisches Lied“ würden dadurch erst zu dem geworden sein: was sie sein wollen; nicht nur katalogische, technische Hilfsmittel, sondern innere Anschauungen zur Förderung des ästhetischen Verständnisses und weiterhin der Musikästhetik. Prof. Bauer scheint ein Bedürfnis danach kaum empfunden zu haben; er behandelt diesen Typus, den er kühnlich „den vollendetsten der Schubert-Lieder“ heißt, auf nur 11 Seiten, die aber ausschließlich mit geschichtlichen Bemerkungen, Tabellen, technischen Hinweisen und einzelnen musikalischen Beobachtungen angefüllt sind; die Psychologie, die Schlußfolgerung aus dem Tatsachenmaterial auf dessen Bedeutung, kurz, die eigentliche Ästhetik des Typus wird überhaupt übergangen. Das ist nun leider für das ganze Buch bezeichnend, und es steht kaum zu hoffen, daß der zweite Band hier Besserung bringen wird.[1])

Auch sonst erweist das Werk eine seltsame Fremdheit gegenüber der Psychologie. Von Schuberts Schaffensweise, die so überaus wichtig für das Verständnis seiner Tonsprache und gerade für die „Kategorien“ ist, weiß Prof. Bauer so gut wie nichts zu sagen; welche Gedichtbände Schubert benutzt hat, ist nicht erwähnt; die Vergleichungen Schubertscher mit den Vertonungen anderer Musiker (Loewe, Wolf, Beethoven) sind unsagbar oberflächlich (von Beethovens wahrhaft monumentaler Schöpfung „Kennst Du das Land . . .“ bringt Verfasser es fertig, kurz zu bemerken: „auch diese Komposition ist wertvoll“; solche kleine Entgleisungen bezeichnen nur allzu deutlich, wie es dem Verfasser an innerer Empfindung für das Wesen künstlerischer Dinge mangelt).

Ich habe nach diesem Buche mit Begierde gegriffen. Aber es bedeutete für mich eine schwere Enttäuschung. Statt lebendiger Darstellung das dürre Gerippe eines philologischen Kommentars und Kataloges, statt Ästhetik — Philologismus, statt Hehn — Düntzer. Im ganzen hat Prof. Bauer nicht mehr zustande gebracht als eine Vorarbeit, die für den künftigen Ästhetiker und Darsteller des Liedschaffens Schuberts einige Hilfeleistung bedeuten kann.

[1]) Er soll außer der Fortsetzung des nach Dichtern geordneten Katalogs Bemerkungen über Schuberts Textbehandlung und Textgliederung, Schuberts Vokalität und eine kritische Übersicht über Schuberts Verhältnis zu seinen Textdichtern enthalten.

(Fortsetzung folgt)

Rundschau

Oper

Dortmund Deutsche Kunst stand auch in den letzten Monaten im Vordergrunde des Interesses. Von Neuheiten freilich hatte unsere Bühnenleitung Abstand genommen. Nicht nur der Krieg, auch die fast vollständige Neuzusammensetzung unserer Opernkräfte zu Anfang der Spielzeit legten Beschränkung auf. Die meisten Opern mußten neu einstudiert werden, unter ihnen Mozarts „Figaro" und Nicolais „Lustige Weiber". Eine Erstaufführung von der Bedeutung zweiten Ranges war Millöckers heute wieder zugkräftiger gewordener „Feldprediger". Die Mühe um Neßlers „Trompeter von Säkkingen" hätte man sich sparen können; das Werk hat sich überlebt. Guten Erfolg dagegen hatten Humperdincks „Königskinder", die es auf mehrere gutbesuchte Wiederholungen brachten. Wagners „Fliegender Holländer" fand eine lobenswerte Wiedergabe. Das Ereignis der Spielzeit war der „Ring", der zu ungemein niedrigen Eintrittspreisen vor ausverkauftem Hause trefflich mit eigenen Kräften in Szene ging. An fremdländischen Opern erschienen in einigen wenigen Aufführungen Adams „Postillon", Halevys „Jüdin", Meyerbeers „Afrikanerin", Gounods „Faust und Margarete", „Mignon" von Thomas und „Carmen" von Bizet. Neben rund 100 Aufführungen deutscher Bühnenwerke standen etwa 25 italienischer und französischer Opern. Hoffen wir, daß der Krieg deutscher Kunst an deutschen Bühnen eine Gasse bricht und endlich auch einmal halbvergessenen deutschen Bühnenwerken die ihnen gebührende Stellung erobert. Fr.

Hamburg Der Weltkrieg hat, wie es nicht anders sein konnte, auch unsern Theaterverhältnissen die tiefsten Wunden geschlagen. Im höchsten Grade ist es daher anzuerkennen, in welch rühmenswerter Weise sich die Direktion (Dr. Loewenfeld) mit dem ihr unterstellten Kunstpersonal bemühte, das aufs beste geführte Schiff tatkräftig über Wasser zu halten. Nur ein gemeinsames ernstes Wollen und Können, bei dem alle Schichten der Bevölkerung in treuer Gemeinschaft mitwirkten, ermöglichten es, eine Opernsaison zu Ende zu führen, wie sie unter den hemmenden, von außen eindringenden Verhältnissen nur möglich sein konnte. Ein wesentliches Moment mußte dabei auf die Einberufung vieler der ersten Gesangs- und Orchesterkräfte fallen. Nur dem weiten Blick der Direktion, der allen Hemmnissen tatkräftig zu begegnen wußte, konnte es gelingen, eine vollen Respekt einflößende Gesamtleistung durchzuführen. Daß es unter diesen Umständen ausgeschlossen blieb, des Neuen viel zu bringen, spricht für sich selbst. Die Kunst ist international, und in Erkenntnis dieses hohen und idealen Gesichtspunktes wurden bei uns neben der Bevorzugung der deutschen klassischen Meister auch die ausländischen Größen nicht in kleinbürgerlicher Anschauung boykottiert, wie dies die große Schar unserer Feinde in umfassender Weise getan. An der Spitze der Aufführungen standen, wie stets, die Musikdramen Wagners und unter ihnen die vielfache Wiederholung des Bühnenweihfestspiels „Parsifal". Unter den Neueinstudierungen der Gemeingut aller Nationen gewordenen Werke sind die der „Aïda" und des „Othello" von Verdi wie Bizets „Carmen" usw. besonders anzuführen. Auch Glucks „Iphigenie" erfuhr eine künstlerisch prächtige Wiederbelebung. Daß die Wünsche der Operettenfreunde in dieser Saison nur spärlich in Erfüllung gehen konnten, ist durch die kriegsschweren Ereignisse durchaus gerechtfertigt. Als Gastdirigent erschien wie in früheren Jahren auch diesmal wieder der stets volle Begeisterung hervorrufende Arthur Nikisch. Die letzte Aufführung der Spielzeit, gegeben zum Besten des Chor- und Ballettpersonals, brachte eine Wiederholung der „Fledermaus" und stand unter Nikisch. Die Konzerteinlagen im zweiten Akt bestanden in Vorträgen des Künstlerpaares Lattermann-Metzger und Arthur Schnabel. Unter den vielen treuen Mithelfern und ersten Kräften, die mit Ausgang der Saison von Hamburg scheiden, sind an erster Stelle das Ehepaar Lattermann, der Tenorist Marak und der Baritonist Groenen zu nennen. Frau Metzger hat in ihrer 12jährigen Wirksamkeit an unserer Bühne das Vorzüglichste geleistet, um so beklagenswerter ist ihr Ausscheiden. Auch die kürzere Wirksamkeit ihres Gatten zeitigte das künstlerisch Gleichbedeutende. Beide Künstler werden sich dem Konzertfache zuwenden und vorübergehend in der dramatischen Kunst wirken. Eine gleich hohe Beliebtheit haben sich auch der sympathisch berührende Marak und der mit selten schöner Stimme begabte Groenen bei uns erworben.

Prof. Emil Krause

Konzerte

Dortmund Der Krieg hat in die Reihen unserer großen Chorvereine manche Lücke gerissen. Dennoch ist es auch im zweiten Halbjahre des Konzertwinters gelungen, die Vereinstätigkeit mit kleinen Einschränkungen in dem Programm selbst aufrechtzuerhalten. Der Musikverein unter Prof. Janssen führte in seinem zweiten Vereinskonzerte die „Schöpfung" von Haydn mustergültig auf, im letzten brachte er den „Judas Maccabäus" von Händel, dazwischen gab es ein Konzert mit einem gemischten Programm, das mit dem Esdur-Quintett von Mozart, dem Septett von Beethoven und der Esdur-Serenade von R. Strauß hauptsächlich in den Dienst der Kammermusik gestellt war. Das zweite Konzert der Singakademie unter Rob. Schirmer bot an größern Chorwerken Mendelssohns 43. Psalm für 8 Stimmen und die Kantate „An die Heimat" von Sinding, ferner eine Anzahl Lieder patriotischen Inhalts. Die Musikalische Gesellschaft und der mit ihr vereinigte Hörder Musikverein brachte unter Leitung des Kgl. Musikdirektors C. Holtschneider die großen Gedanken und Empfindungen der Zeit in ältern und neuern Kriegs- und Soldatenliedern besonders kräftig zum Ausdruck und fand damit viel Zustimmung. — Im zweiten Vereinskonzerte des Lehrergesangvereins verabschiedete sich Kapellmeister Abendroth von seinen Sängern, nachdem sie unter seiner Direktion nochmals Proben gediegener Leistungsfähigkeit in Chören von Schubert, Mozart, R. Schumann, Reißiger, Silcher, Hegar (Schlafwandel) u. a. abgelegt hatten. Am Karfreitag führte Prof. Hüttner Bachs Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" auf. In einer Passionsmusik unter Holtschneider wurden Kompositionen von J. S. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Liszt, Rheinberger, O. Wermann u. a. zum stimmungsvollen Vortrag gebracht, und in der Petrikirche gelangte der 13. Psalm des hiesigen Komponisten G. Bunk zur ersten Aufführung. In einem Konzert des Philharmonischen Orchesters dirigierte Prof. Kretzschmar Corellis 8. Concerto grosso, die Coriolan-Ouvertüre von Beethoven und Mozarts reizende B dur-Sinfonie mit feinem stilistischen Empfinden. Als bedeutende Liedersängerin erwies sich in demselben Konzert Emmi Leisner. Besondern Wert für die Pflege der Orchestermusik hatten in diesem Kriegswinter die Freitags-Sinfoniekonzerte unseres Philharmonischen Orchesters unter Prof. Hüttner in der Kronenburg. 31 Konzerte dieser Art fanden statt und brachten im zweiten Konzerthalbjahre Sinfonien von Beethoven — diese in einem Zyklus —, Haydn (G dur), Schubert (B dur), Mendelssohn (A moll), R. Schumann (Es dur), Brahms (F dur), Bruckner (3. D moll, Es dur), Goldmarck („Ländliche Hochzeit"), Dvorák („Aus der neuen Welt") und Svendsen (D dur). An Neuheiten erschienen eine Johannes-Ouvertüre von G. Kramm, eine Ouvertüre zu einem Trauerspiel von G. Bunk und ein Violoncellkonzert von C. Auner. Solistisch wirkten hier an erster Stelle die Lehrer des Hüttner-Konservatoriums: C. Auner (A moll-Konzert von Goltermann), Otto Enke (Es dur-Konzert von Beethoven),

G. Bunk (A moll-Konzert von Rob. Schumann und Grieg), P. Stoye (Es dur-Konzert von Liszt), Joh. Rasch (A dur-Konzert von Sinding), Florence Brinkmann (A dur-Konzert von Liszt) und Käthe Heinemann (Es dur-Konzert von Liszt) erfolgreich mit. Die neuere Orchesterliteratur war in diesen Konzerten ebenfalls ausgiebig vertreten in Werken von R. Wagner, Liszt, H. Wolf, R. Strauß, Schillings u. a. Eine große Anzahl der diesjährigen Konzertveranstaltungen kam dem Kriegsliebesdienste zugute. Fr.

Königsberg i. Pr. Das diesjährige erste Königsberger Sinfoniekonzert gestaltete sich zu einem Beethoven-Abend. Prof. Max Brode brachte die Eroica zur Aufführung. Das Orchester bestand in der Mehrheit aus Musikern der Theaterkapelle und Mitgliedern des Philharmonischen Vereins. Die Besetzung der Streichinstrumente war numerisch schwächer — durch den Einfluß des Krieges. Arthur Schnabel spielte das Es dur-Klavierkonzert mit bekannter Meisterschaft und spendete als Zugabe das G dur-Rondo. — Im Wohltätigkeitskonzert des Österreichisch-Ungarischen Hilfsvereins spielte Conrad Ansorge Beethovens Appassionata, eine eigene Klavierbearbeitung einer Bachschen Orgelsonate, eine Romanze von Mozart, einige Kleinigkeiten von Schubert und Schumann, polnische Lieder von Chopin-Liszt und des letzteren 14. ungarische Rhapsodie. Hertha Dehmlow, die Königsberger Altistin, die sich ihre Lorbeeren in Berlin, Bayreuth und vielen Städten Deutschlands ersungen, sang Verschiedenes von Beethoven, Schumann, Cornelius, Wolf, Grieg, Rich. Strauß und Conr. Ansorge. Ernst Grösz begleitete sie auf dem Klavier recht verständnis- und wirkungsvoll. — Im zweiten Sinfoniekonzert brachte Prof. Brode als orchestrales Hauptstück Beethovens B dur-Sinfonie in vortrefflicher Wiedergabe, soweit es die durch die Zeitverhältnisse bedingte Besetzung des Instrumentalapparates gestattete. Händels Concerto grosso (G moll) — die Soli von den Herren Konzertmeistern Becker, Klein und Herbst vorgetragen — war ein abwechslungsreicher Übergang zur solistischen Hauptnummer des Abends: Ed. Braun spielte Brahms' Violinkonzert. Der noch nicht zwanzigjährige Künstler, Slave von Geburt, Amerikaner von Erziehung, hat sich, obzwar er noch nicht den Höhepunkt seines Könnens erreicht hat und noch ein Werdender ist, in der Musikwelt schon einen geachteten Namen erworben — dank seiner spiegelglatten, über jeden Zweifel erhabenen und auch virtuosen Technik —, wie sie in dem doppelgriffigen Staccato-Jagdstück von Kreisler als verblüffende Dakapospende zum Ausdruck kam. Dabei entwickelte Braun in seinem Vortrag ein gut Teil Gemütstiefe. — Das dritte Sinfoniekonzert (Prof. Brode) — für „vaterländische Zwecke" — brachte zwei beliebte Bekannte: die Pianistin Frau Elisabeth Ziese, die mit sicherer Technik, mit Bravour, Wärme und verständnisvoller Phrasierung Beethovens C dur-Klavierkonzert Nr. 1 Op. 15 und dessen Andante favori F dur spielte, und Frau Cläre Dux, die Mozarts Figaro-Rezitativ und -Arie der Susanne „Endlich naht sich die Stunde" und die Konzertarie „Wehe mir! ist's Wahrheit oder träum' ich?" sang. Sollte an diesem Abende an dem herrlichen Sopran dieser Sängerin wirklich etwas zu „monieren" sein, so ist die kriegerische Unzuverlässigkeit der Eisenbahnverbindung die letzte Schuld und Ursache nebst dem obligaten Witterungs- und sonstigem Einfluß. — Am Karfreitag trat die Musikalische Akademie wiederum an die Öffentlichkeit; ihr Konzert im Dom war, was den klingenden Ertrag betrifft, dem Roten Kreuz gewidmet. Tonkünstlerisch galt es Joh. Seb. Bach. Drei Kantaten kamen zur Aufführung: die hier noch unbekannte „Himmelskönig, sei willkommen", ferner „Du wahrer Gott und Davids Sohn" und „Komm, du süße Todesstunde". Der einigermaßen musikalische, aufmerksame Hörer wird unschwer aus der Gleichartigkeit der Kantaten dennoch ihre schon textlich bemerkbare Verschiedenartigkeit heraushören. Dr. Siegel, der Dirigent, der gegenwärtig in Berlin in Erfüllung seiner Vaterlandspflicht jüngere und ältere Männer praktisch zu Soldaten erzieht, war besuchsweise hierher geeilt, um in der Hauptsache die Orchester- und Gesamtproben nebst der Aufführung zu leiten. Ein erdrückend schweres Stück Arbeit, da Musiker und auch Sänger in dieser Kriegszeit unsichere Kantonisten für die Kunst sind. Eine wesentliche Vorarbeit leistete Organist Ernst Beyer durch Leitung der Chorproben. Auch ist er, scheint's, der Bearbeiter der Kontinuostimme bezw. der Begleitung der erstgenannten (Palmsonntag-)Kantate für Cembalo (Klavier) oder Orgel. Als Solisten seien zuerst genannt Frau Marta Schereschewski (Königsberg) (intensiver, volltöniger Alt), Emil Nitsch (Berlin) (ein sehr schöner, sicher einherschreitender Tenor), ferner Fräulein Margarete Faerber (Königsberg) (ein zarter, aber angenehm berührender Sopran) und Werner Köhler (Königsberg) (ein zu Hoffnungen berechtigender Anfänger aus den tieferen Regionen des Baßschlüssels). Erläuterungen hatte der Ehrenpräsident, Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen, als Bereicherung des Textbuches geschrieben, die aus technischen Gründen auf die Notenbeispiele des Manuskripts verzichten mußten. Das künstlerische Ergebnis der Aufführung war ein den Verhältnissen entsprechend gutes. Allerdings ist die wirkliche Bach-Gemeinde klein. Die andern kommen nur der Mode oder, wie diesmal, der Wohltätigkeit wegen. Solch starke Speise ist eben nicht jedermanns Ding — das wollen wir uns doch nicht verhehlen. — Für ihr Domkonzert am zweiten Osterfeiertage hatte sich die Singakademie, Dirigent Prof. Max Brode, Händels „Messias" gewählt, den man hier in Königsberg im Frühjahr 1910 gelegentlich des Zweiten Ostpreußischen Musikfestes zum letzten Male, und zwar in glanzvoller Wiedergabe gehört hat. Wenn es diesmal, abgesehen von den allerdings außergewöhnlichen Musikfestmöglichkeiten, nicht zu dem strahlenden, in dem „Halleluja" gipfelnden Glanz kam (NB. bei diesem „Halleluja" erheben sich die Engländer von ihren Sitzen), so ist dies auf Konto des leidigen Krieges zu bringen. Wo soll man jetzt die Sängermassen und Instrumentalisten alle hernehmen?! Das Werk wurde in der Mozartschen Bearbeitung dargeboten. Obzwar nicht alle Solisten von gleicher Güte waren, so war die Wahl doch eine glückliche und dementsprechend der gute Erfolg. Obenan zu nennen ist der hier wohlbekannte und beliebte Baßbariton Arthur van Eweyk. Ihm nahe an Künstlerschaft, guten Stimmitteln und Vortrag steht der Tenorist Kgl. Domsänger Georg Funk. Die Sopranpartie sang sehr gewinnend mit schönem Organ und lieblicher Auffassung Johanna Behrend, während Eva v. Skopnik materiell einige Mühe hatte, sich im Ensemble den anderen Stimmen gegenüber mit ihrem an sich sympathischen Alt nebst warm empfundener Wiedergabe zu behaupten. Sämtliche vier sind aus Berlin. — „In trinitate robur." Dieser Spruch war das Motto eines „Wohltätigkeitsabends", den als Dirigent in der Hauptsache Emil Kühns, Direktor des Königsberger Konservatoriums für Musik, bestritt. Das heißt, er opponierte nicht etwa, im Gegenteil, er ging — wenn ich dabei an Mozarts G moll-Sinfonie denke — gewiß auf die Intention des Komponisten ein und verschaffte dem Werk Rundung, Gestalt, Leben durch phrasierende und dynamische Kleinarbeit. Nur der 3. Satz, das Menuetto (Allegretto) kam mir in dem allerdings robuster instrumentierten Absatz desselben im Zeitmaß etwas übereilt vor. Vielleicht führte die Kraft der dickeren Instrumentation zu diesem Tempo-Trugschluß. Vielleicht war der Dirigent (wie wohl allgemein) geneigt, mehr und nur dem zarteren Menuettstil die behagliche, humorangehauchte und auch vornehme Ruhe ziemlich langsamen Tempos zuzugestehen. Also jener eingangs zitierte, die Vortragsfolge obenan zierende Sinnspruch bezog sich auf die (menschliche) „Dreieinigkeit" von Österreich-Ungarn, Deutschland und Türkei, mit deren Nationalfarben der bis auf den letzten Platz gefüllte Börsensaal — bannerartige Dekorationen oberhalb des Podiums — geschmückt war. Auch die Komponistennamen schienen jenen Kriegsdreibund andeuten zu sollen. Der Ertrag „zum Besten ostpreußischer Kriegshilfe und des Roten Halbmondes". (Direktor Kühns und der Pianist Prof. Grösz Österreicher bezw. Ungar!) Der

Mozartschen Sinfonie ging ein von Hans Wyneken in markiger, edler Sprache gedichteter und von Theaterdirektor P. du Bois-Reymond lebendig gesprochener Vorspruch voran. Ihr folgte Mozarts Figaro-Rezitativ und -Arie „Endlich naht sich die Stunde" — gesungen von Eva v. d. Osten, der berühmten Kgl. Sächs. Kammersängerin. Sie sang ferner Lieder von Brahms („Die Mainacht" und „Von ewiger Liebe"), Liszt („Der Fischerknabe"), Rich. Strauß („Heimliche Aufforderung") und einige stürmisch verlangte Zugaben, darunter eine patriotische. Ohne Zweifel liegt dieser Heroine von Gestalt und Stimmitteln das Dramatische näher. Dies kommt dem Liedervortrag nur teilweise zugute, falls es verboten und Unnatur ist. Lieder dramatisch zu sehr auszuprägen oder — wenn unter solcher Voraussetzung — die Künstlerin sich selbst Schranken setzt, in denen sie sich dann, gegen ihre Natur, nicht genug ausbreitet, „Ellenbogenraum" gönnt. Die Arie sang sie innig, ohne Übertreibung, echt, wahr, mit stahlschöner, edelvoller Stimme. Alles wie in Marmor gemeißelt, auch die gefährlichen hohen Kopftöne. Auch die Lieder machten berechtigtermaßen großen Eindruck. Prof. Ernst Grösz hat sich, scheint's, bei uns akklimatisiert, d. h. Freunde, Gönner, Anerkenner gefunden. Als er vor etwa 2 Jahren hier das erste Mal an die Öffentlichkeit trat, war man — wenigstens mit seiner Chopin-Auffassung — vielfach nicht einverstanden. Vielleicht stand er an jenem Abend unter dem Einfluß des Gedankens: „Der erste Eindruck ist der maßgebende". An seiner virtuosen Technik und der Kunst seines Vortrages zweifelte man schon damals nicht. Als Begleiter von Soli war er gelegentlich zu diskret. Kurz — er hat sich erst später und diesmal entpuppt. In dem Adur-Klavierkonzert von Liszt glänzte er „restlos". Technik und das ebenso schwierige Zusammenspiel waren einwandfrei. Richard Skowronnek, der ostpreußische Erzähler und dramatische Schriftsteller, hatte es nicht verschmäht, aus Charlottenburg hierher zu kommen und eine harmlose, treuherzige, teils drollige Kleinigkeit eigener Feder vorzulesen. Den Schluß bildete Wagners Kaisermarsch. Direktor Kühns hatte eine größere Anzahl uniformierter Vaterlandsverteidiger für den vokalen Höhepunkt dieser musikalischen Huldigung gewonnen und geschult. Aber, ehrlich gesagt — und Herr Kühns ist außer Schuld —, es kam nicht zu dem apotheotischen Glanz; es konnte nicht, denn die Besetzung war nicht stark genug, vielleicht auch die Akustik für solche Wirkung nicht ausreichend günstig. Dessenungeachtet darf die Vortragsfolge als reichhaltig, abwechselungreich, wert- und wirkungsvoll, die Veranstaltung als künstlerisch und materiell wohlgelungen bezeichnet werden.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Nürnberg In den 17 Volkskonzerten, die seit Neujahr unter Kapellmeister Wilhelm Bruchs Leitung stattfanden und zum größten Teil recht gediegene und sorgfältig vorbereitete Orchesterdarbietungen brachten, trat eine Reihe von Solisten auf. Das größte Interesse erregte der 14jährige Violinvirtuose Duci Kerékjártó, der beim ersten Erscheinen durch seine fabelhafte Technik und sein erstaunliches musikalisches Verständnis solchen Beifall errang, daß er noch an zwei weiteren Abenden spielen mußte. Angesichts dieses phänomenalen Könnens und Erfassens muß man nur bedauern, daß seine musikalische Erziehung etwas zu einseitig, ganz im Bannkreise der Zigeunermusik, geleitet wurde. Unter den Sängerinnen waren bei Marie Stöcker (Nürnberg) und Berta Manz (München) ganz bedeutende Fortschritte in der Singkunst erkennbar, dagegen muß Marie Löblein-Rösicke (Nürnberg) nach größerer Biegsamkeit ihrer schönen Stimme und reicherer Schattierung im Vortrage trachten. Zu zwei Wagner-Konzerten waren die Opernsänger Aloys Burgstaller und Wilhelm Dörwald zugezogen worden, die aber, nicht mehr auf der früheren Höhe ihrer Kunst stehend, nur zum Teil befriedigen konnten. Als Klavierspieler auf ziemlich hoher Stufe technischen Könnens und auch musikalischer Beherrschung erwies sich Eduard Zuckmayer (Köln); auch Edwin Hughes (Washington) hat diesmal mehr angesprochen, weil er die Kraftentfaltung bei seinem Spiel nicht mehr in den Vordergrund stellte. Eine vielversprechende Pianistin, welche ernste Gewissenhaftigkeit im künstlerischen Streben mit einer gesunden Musikalität vereinigt, ist Eugenie Uebel (Baden-Baden). Recht gut ausgebildet ist die Klaviertechnik sowohl bei Marianne Seeger (Frankfurt a. M.) als auch bei Lene Weiller (Köln); erstere besitzt große physische Kraft und Temperament, konnte aber dem Inhalt des Brahmsschen Bdur-Konzertes nicht vollauf gerecht werden; letztere wird bei ihrer Fähigkeit, die musikalische Idee gründlich auszuschöpfen, mit Stücken, die ruhigeren Anschlag erfordern, den meisten Erfolg erzielen.

In diesen Volkskonzerten hat Kapellmeister Bruch heuer erfreulicherweise mehr wie je Mozart gepflegt, nur kommt das Graziöse, Naive dieser göttlichen Musik infolge häufig zu rauher Tongebung noch nicht genügend zu Geltung. An Neuheiten wurden nur drei Kompositionen vom Grafen Bolko v. Hochberg gebracht, die dem Ohr gefällige Musik in anspruchsloser Form bieten, inhaltlich aber nur sagen, was in den Werken unserer Klassiker und in Opern längst verkündet worden ist. Außer an einem Abend, an welchem Hans Bruch, der talentierte Sohn des Leiters vom philharmonischen Orchester, eine erfreuliche Probe vom günstigen Fortschreiten in der Kunst des Dirigierens ablegte, wurden die Zügel des Orchesters nur einmal noch von fremder Hand ergriffen: Carl Rorich, der neuernannte Direktor der städtischen Musikschule, leitete einen Beethoven-Abend und zeigte dabei, daß er wohlgeeignet ist, den Instrumentalkörper seinen Absichten dienstbar zu machen. Freilich muß ich gestehen, daß ich Beethovens zweite Sinfonie und die dritte Leonorenouvertüre noch niemals so robust angepackt gehört habe. Aber das ist persönliche Auffassung des Dirigenten, der bei dem am gleichen Abend von Georg Krug (Nürnberg) sehr sauber gespielten C moll-Klavierkonzert und der von Lina Multerer (Berlin) mit volltönendem Organ gesungenen Arie „Ah perfido" das Orchester äußerst schmiegsam und dezent begleiten ließ. Günstiger denn als Interpret gestaltete sich der erste Eindruck, den Rorich als Komponist hinterließ. Hierzu bot einer der unter der neuen Leitung zum Nutzen der Schüler sehr vermehrten Vortragsabende der Musikschule und ein zu wohltätigem Zweck veranstalteter Kammermusikabend Gelegenheit. Aus einem Streichquartett in H moll, ausgeführt vom „Nürnberger Streichquartett" der Herren Meyer, Kaspar, Lehnert und Rau und einem Bläserquintett in E moll, von den Herren Dittmann, Schwarz, Dölling, Herold und Berghauser der Bläservereinigung des Stadttheaterorchesters zu Gehör gebracht, und vier interessanten Kammerliedern „Ein Tag" für Alt mit Streichquartett spricht einerseits ein sehr gediegenes Können in Kontrapunkt und musikalischem Satze, andererseits ein liebenswürdiges Talent, das in der Freude an Klang und Farbe in ungekünstelter, offener Art das Empfinden seiner Seele in Töne umsetzt. Das Altsolo wurde mit innigem Empfinden und warmem Ton von Hannchen Meyer von hier gesungen.

Leonore Wallner gab, vom hiesigen Pianisten Georg Krug trefflich unterstützt, einen Liederabend mit einer Zusammenstellung von Gesängen, die sonst nur von Männerstimmen vorgetragen werden. Infolge ihrer außergewöhnlichen Kunst des Vortrags jedoch gelang es ihr, trotzdem ihr Organ nur in der Mittellage allen Ansprüchen genügen kann, große Wirkung zu erzielen.

Von den Veranstaltungen der musikalischen Vereine ist an erster Stelle die von August Scharrer geleitete Aufführung des „Judas Maccabäus" von Händel zu erwähnen. Dieses Werk liegt dem temperamentvollen Dirigenten vorzüglich, und so verschmolz die Leistung des vortrefflichen, mit Begeisterung singenden Chores des Lehrergesangvereins mit dem glanzvollen Spiel des Orchesters zu einer harmonischen Einheit, die dem Konzert den Stempel des Außergewöhnlichen aufdrückte. Freilich trug viel auch die ausgezeichnete Besetzung des Soloquartetts durch Kammersängerin Emma Tester

Stuttgart), Grete Rautenberg (Essen), Kammersänger Ejnar Forchhammer (Wiesbaden) und Kammersänger Arthur v. Eweyk (Berlin) bei. Der große Siegeschor war durch 180 Schüler des Realgymnasiums verstärkt worden.

Leider war der große Zug, der jene Aufführung beschwingte, bei der Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms seitens des Vereins für klassischen Chorgesang diesmal nicht zu verspüren. Wenn auch viele Einzelheiten prächtig gelungen waren und der Fleiß und die Mühe, die der Dirigent und sein unermüdlicher Chor der liebevollen Einstudierung gewidmet hatte, unverkennbar zutage traten, so hat sich Hans Dorner zu viel in die Herausarbeitung von Details vertieft und darüber die große Linie verloren. Entzückend sang Sophie Schmidt-Illing (Darmstadt) mit ihrer glockenhellen Stimme: man glaubte wahrlich eine Trostverkünderin aus Himmelshöhen zu vernehmen. Auch Franz Geßner (München) entledigte sich seiner Aufgabe mit Geschick, wenn auch stellenweise seinem Gesang mehr Belebung zu wünschen gewesen wäre.

Prachtvoll hat wiederum der Privatchor unter Leitung des Musikdirektors Carl Hirsch drei alte Madrigale und die wegen ihrer Schwierigkeit selten auf Programmen zu findenden „Geistlichen Gesänge" von Hugo Wolf sowie ein vom Dirigenten komponiertes, sehr klangvolles 16 stimmiges „Kyrie" für gemischten Chor gesungen. Das 5 stimmige „O crux" von Palestrina gab dem Männerchor, wie das 4 stimmige „Laudi alla Vergine" von Verdi dem Frauenchor Gelegenheit zu zeigen, welch mächtige Wirkung auch wenige Stimmen zu erzielen vermögen, wenn sie nur so vorzüglich in klanglicher und dynamischer Hinsicht geschult werden wie durch den Gesangspädagogen C. Hirsch. Eine besondere Freude war es noch, der edlen Gesangskunst des Kammersängers Ludwig Heß (München) zu lauschen, der Gesängen von H. Wolf und Liszt inhaltlich wie nach Seite der Klangschönheit nichts schuldig blieb. Prof. Adolf Wildbrett

Noten am Rande

Aus Wagners und Liszts Verwandtschaft. Wagners Stiefenkel und Liszts Urenkel Graf Gravina kämpft als Reserveoffizier im italienischen Heer gegen Deutschland. Seine Mutter Blandine geb. v. Bülow ist die Witwe des italienischen Marineoffiziers Grafen Biagio Gravina, der aus altem Normannengeschlechte stammt. Über die Familie Gravina schreibt General-Oberarzt Dr. Oskar Stobäus (Bad Kissingen) der Voss. Ztg.: „Jüngst brachte die Voss. Ztg. eine Notiz über die Familie Gravina, die ich vervollständigen möchte, da mir die Verhältnisse genau bekannt sind. Nicht nur ein Sohn der verwitweten Gräfin Gravina geb. v. Bülow (Tochter Cosima Wagners), steht aktiv im italienischen Heere, sondern alle drei Söhne. Graf Manfred, der älteste, gehört schon seit Jahren der italienischen Marine an, war eine Zeitlang dem Admiralsstabe zugeteilt und ist jetzt beim Marine-Flugkorps. Außer dem von Ihnen genannten Grafen Gilberto (Gil) dient auch der jüngste Sohn, Graf Guido Gravina. Die jungen Herren, allzusammen Typen des dekadenten, degenerierten sizilianischen Adels — sie führen den hochklingenden Beinamen Principi di Romacca —, haben sich während ihres wiederholten langen Aufenthalts in Deutschland immer als Italianissimi gefühlt und auf deutsches Wesen stets herabgeblickt. Über die Möglichkeit, daß das Haus Wahnfried jemals daran gedacht hätte, den edlen Conte Gil zur Leitung zu berufen, kann der Wissende nur lächeln. Das Haus Wahnfried hängt viel zu sehr an seinen Reichtümern, als daß es dem flötespielenden Dilettanten Gil oder einem andern Enkel aus dem alten Seeräubergeschlecht derer von Romacca eine maßgebende Stellung gewährt hätte. Es ist ohnedies schon genug Geld, das der Meister erwarb, durch die stets weitgeöffneten Hände der Sippe Gravina gelaufen." Die Voss. Ztg. bemerkt dazu: Daß man den flötespielenden Dilettanten Gil zum künstlerischen Herrn von Bayreuth machen wolle, davon war in unserer Meldung nicht die Rede; wohl aber zählt der Graf zu den Erben Wahnfrieds und damit auch des Festspielhauses.

Ein deutscher (?) Musiker als Feind Deutschlands oder der polnische Engländer aus Breslau. Abermals müssen wir, so schreibt die Schlesische Zeitung, einen geborenen Breslauer, der in England lebt, als Vaterlandsverräter festnageln. Es ist dies der Musiker Georg Henschel, der 1850 in Breslau geboren, 1885 in London sich niederließ, aber bis zum Kriege zu manchen Familien seiner Vaterstadt freundschaftliche Beziehungen unterhalten hat. Henschel richtete, wie wir den Times vom 15. Mai entnehmen, an diese Zeitung einen Brief, worin er zunächst hervorhebt, daß er seit 25 Jahren in England naturalisiert sei und sich bei Kriegsausbruch beim Hauptausschuß der nationalpatriotischen Vereinigung sowie beim Roten Kreuz gemeldet und seine Dienste angeboten habe. Da man aber Leute über 50 Jahre nicht annehme, sei er leider abgewiesen worden, da er schon 65 Jahre zähle. „Jetzt habe ich", so fährt er fort, „mit Entrüstung und Schrecken von dem letzten und tollsten Verbrechen gehört, von der Versenkung der Lusitania und ihrer unschuldigen menschlichen Fracht, begangen durch ein Volk, das ich durch Zufall der Geburt (ich bin polnischer Abkunft) das meinige nannte, dessen barbarische und unmenschliche Kriegführung ich aber aus ganzem Herzen verabscheue. Und es scheint mir unfaßbar, daß irgendein zivilisierter Mensch anders darüber denkt. Ich habe abermals durch einen einflußreichen Freund der Regierung meine Dienste angeboten, hoffentlich diesmal mit Erfolg, damit ich mich irgendwie betätigen und mit meinen schwachen Kräften das große Ende mit herbeiführen kann, welches in der vollständigen Vernichtung dieser fürchterlichen Macht besteht, die nicht nur unser geliebtes Land, sondern die ganze Welt bedroht." (Herrn Georg, besser George Henschel, dem polnischen Engländer aus Breslau, wünschen wir für seine militärischen Leistungen im Dienste John Bulls alles, was ihm von Rechts wegen gebührt. F. B.)

Neues vom Niederländischen Dankgebet bringt Prof. Karl Budde im Maiheft der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, herausgegeben von Spitta und Smend. Es ist beachtenswert, daß sich Budde schon im 1. Jahrgange dieser Zeitschrift (vor 20 Jahren) mit dem damals von Kremser neu hervorgeholten Liede beschäftigt hat. Budde bringt den Originaltext und seine diesem möglichst nahekommende Übersetzung. Herausgeber Prof. Spitta beschäftigt sich in einem weiteren Aufsatz mit der musikalischen Verwendung der Buddeschen Übersetzung. Im nächsten Hefte bringen wir Näheres über das Dankgebet und Buddes Übertragung.

Tonkünstler-Postkarten. Zum Besten der durch die Kriegslage in wirtschaftliche Bedrängnis geratenen Musiker und Musikerfamilien geben die Münchner und die Groß-Berliner Hilfsstelle für Berufsmusiker im Verlage der Hof-Musikalienhandlung Otto Bauer (München) Tonkünstler-Postkarten heraus. Jede dieser Karten bietet die Wiedergabe eines Noten-Autographs mit Namensunterschrift sowie eines Bildnisses eines namhaften deutschen Tonkünstlers.

Fremde Künstler und der Deutsche Krieg. Zu den dem Ausland entstammenden, aber deutscher Kultur eng verbundenen Künstlern gehört der seit langem in Deutschland heimische Komponist und Pianist Ferruccio Busoni. Seine warme Anteilnahme am Deutschtum bezeugt ein am 10. Juni von Neuyork eingegangener Brief an seine Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig: „Die Haltung Ihrer Nation scheint mir bewundernswert; die Söhne des Herrn Geheimrats sind hochzuschätzen. Der Lohn dürfte nicht ausbleiben. Meine herzlichsten Wünsche begleiten Sie in Gedanken". Dieser Hinweis ist wohl am Platze, da zurzeit von einer französisch beeinflußten Zeitungsnachricht aus Amerika Kapital zu schlagen versucht wird, weil Busoni gleichzeitig mit dem deutschfeindlichen Saint-Saëns bei der Ausstellung in San Franzisko einer Carmen-aufführung beigewohnt hat.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Verband deutscher Musikkritiker hielt zu Berlin seine dritte Hauptversammlung ab. Der Bericht des Vorsitzenden Dr. Heuß-Leipzig und des Schatzmeisters Prof. Springer-Berlin gab von den erfreulichen beruflichen Bestrebungen und der verhältnismäßig glücklichen Geschäftslage des Verbandes Kunde. Die beiden im Felde gefallenen Mitglieder Dr. Ernst Neufeld-Breslau und Dr. Erich Herrmann-Königsberg wurden durch erneute Würdigung ihrer Lebensarbeit geehrt. Eine Reihe von brennenden inneren Angelegenheiten des Verbandes wurde weiterhin besprochen.

Dresden. Dem Kantor an der Marienkirche in Zwickau Kgl. Musikdirektor Vollhardt und dem Stadtkantor zu Freiberg Anacker ist vom König von Sachsen der Titel „Professor der Musik" verliehen worden.

— Die fünf Volkskunstabende zum Besten notleidender Musiker haben einen Reingewinn von über 4500 M. gehabt. Die Unterstützungen wurden zum Teil hiesigen Musikvereinen zur Verteilung an bedürftige Mitglieder überwiesen, zum Teil unterstützungsbedürftigen Musikern unmittelbar zugewandt. Wie sehr damit in vielen Fällen einer dringenden Notlage abgeholfen werden konnte, beweist folgender Satz aus einem Dankschreiben des Vorstandes des Allgemeinen Musikervereins zu Dresden: „Wenn wir es bis zur Zeit durchsetzen konnten, unsere Mitglieder so weit zu unterstützen, daß sie der öffentlichen Armenfürsorge nicht anheimzufallen brauchten, so danken wir dies in erster Linie dem Ausschuß für die Volkskunstabende".

— Die Neubegründung eines Philharmonischen Orchesters steht für Anfang Winter bevor. An der Spitze des vorbereitenden Ausschusses steht Geh. Regierungsrat Dr. Walter Koch. In einer Versammlung am 7. Juni hielten Geheimrat Dr. Koch und Professor J. L. Nicodé Vorträge über die Ziele der Gesellschaft zur Förderung des Philharmonischen Orchesters und zur Unterstützung des Musikerstandes in Dresden.

Eisenach. Anläßlich der Hundertjahrfeier des Großherzogtums Sachsen fand in Eisenach zugunsten der Kriegerfürsorge ein Kirchenkonzert statt, bei welchem eine neue zeitgemäße Kantate des Münchner Komponisten und Kammersängers Ludwig Heß: „Des Volkes Andacht und Gebet", ihre Uraufführung erlebte. Das Werk schließt mit einem mächtigen Siegesgesang „Von König, Volk und Waffen". Den Solopart sang Kammersänger Prof. Fischer-Sondershausen.

Hagen i. W. Der städtische Musikdirektor Robert Laugs in Hagen hat seine Entlassung aus dem städtischen Dienstverhältnis genommen, nachdem er mit der Intendanz des Kgl. Hoftheaters in Kassel, wo er seit einem Jahr als erster Kapellmeister urlaubsweise wirkt, einen Vertrag abgeschlossen hat.

Koburg. Geheimrat Benda, der Leiter der Koburger Hofbühne, feierte am 12. Juni seinen siebzigsten Geburtstag. Er ist ein Nachkomme des berühmten Konzertmeisters Friedrichs des Großen Franz Benda und des Gothaer Kapellmeisters Georg Benda.

Königsberg i. Pr. Reinhold Licheys volkstümliches Nationallied „Auf der Ostwacht" (bereits in über 50000 Stücken verbreitet) kam für Chor und Orchester in Berlin in den vaterländischen Konzerten durch Scharwenka zum dritten Male zur erfolgreichen Aufführung und zur selben Zeit in Dresden durch Seminaroberlehrer Lange, der auch „Des Kaisers Abschied von seiner Garde" für Baritonsolo, Chor und Klavier aufführte. Ebenso findet Licheys „Soldatenabschied" (Text von R. Klose) für Singstimme und Klavier vielen Beifall.

Moskau. Der russische Komponist Anatol Ljadow (geb. am 12. Mai 1855) ist, wie jetzt erst bekannt wird, bald nach Kriegsausbruch gestorben. Er war seit 1878 Professor am Petersburger Konservatorium. Im Anfang von Chopin und Schumann (in Klavierwerken) beeinflußt, war er später mehr von Wagner in seiner Orchestermusik abhängig. Ljadow hat Chöre mit Orchester zu Schillers „Braut von Messina" geschrieben.

München. Der Münchener Kunstfreund Bürckl vermachte dem Hoforchester 33000 Mk. zur Verteilung an die Mitglieder. Auch das Chorpersonal der Hofoper wurde mit einer namhaften Summe bedacht. Und zwar, wie der Erblasser ausdrücklich betont, als Dank dafür, daß ihm das Orchester- und Chorpersonal in den Aufführungen der Oper so viel Freude in seinem Leben gemacht hätte.

Neuyork. In dieser einen Spielzeit sind bereits drei große amerikanische Operngesellschaften in Zahlungsschwierigkeiten geraten; nach den Chicagoer und Bostoner Zusammenbrüchen folgt jetzt die „Englische Oper" in Neuyork, die nach nur zweijährigem Bestehen am Ende ihrer Mittel ist. Die Kriegslage hat allen diesen Unternehmungen Schwierigkeiten ungeahnter Art bereitet.

— Francisco Goya, der berühmte spanische Maler und Radierer, wird als Held einer Oper des spanischen Komponisten Enrique Granados erscheinen. Die Uraufführung wird an der Neuyorker Metropolitan-Oper stattfinden. Granados (geboren 1867 in Lerida, Katalonien) hat bereits mehrere Opern in Spanien zur Aufführung gebracht; auch Lieder und Kammermusik von ihm haben Beachtung gefunden. Die Oper „Goyescas", angeregt durch Bilder Goyas, wird ihre Dekoration und Kostüme nach Entwürfen des bekannten spanischen Malers Zuloaga erhalten.

Thun. Die Generalversammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins wird in Thun am 11. Juli stattfinden. Bei den zwei Kammermusikkonzerten werden Sonaten von Frank Martin, Hans Huber, A. Schlageter, Carl David, ein Streichquartett von G. Häser, Gesänge von H. Sulzberger, E. Levy, C. Vogler, Fr. Brun und Klavierstücke von H. Reymond, W. Schultheß aufgeführt.

Zürich. Lothar Kempter, der bekannte Kapellmeister des Züricher Stadttheaters, ist, 70 Jahre alt, in den Ruhestand getreten. Schüler von Bülow, Rheinberger und Franz Wüllner, hat sich Kempter, der seit 1879 in Zürich als Dirigent und Lehrer wirkt, auch als Komponist bekannt gemacht.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 25

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 24. Juni 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Robert Franz

Zu seinem 100. Geburtstage

Von **Max Puttmann**, Leipzig

Am 28. Juni sind 100 Jahre verflossen seit dem Tage, an dem in Halle a. d. Saale in Robert Franz ein Tonkünstler geboren wurde, der sich ebenso als feinsinniger Liederkomponist wie als sachkundiger Bearbeiter vieler Werke Bachs und Händels einen dauernden Ehrenplatz in der Kunstgeschichte errungen hat trotz heftiger Anfeindungen, die er in seiner Eigenschaft als Bearbeiter zu erdulden hatte.

Robert Franz entstammte einer weitverzweigten Hallorenfamilie namens Knauth. Sein Vater, Christoph Franz Knauth, betrieb ebenso wie dessen Bruder ein Speditionsgeschäft. Da konnte es denn nicht ausbleiben, daß hin und wieder Geschäftsbriefe, die für Christoph Franz bestimmt waren, in die Hände des Bruders gelangten und umgekehrt, was zu argen Mißhelligkeiten zwischen beiden Brüdern führte. „Wer nun zuerst auf den Einfall gekommen ist", schreibt Robert Franz an Otto Leßmann, „meinen Vater im Geschäftsleben ‚Christoph Franz' zu taufen, darüber schweigen die Geschichtsquellen; kurzum, das Unerhörte geschah, und die beiden Brüder lebten von da an in Frieden ... Von Kindheit an bin ich nun als Robert Franz aufgewachsen ..." Erst die Heirat Robert Franz' mit der Tochter des Philosophen Fr. Wilh. Hinrichs im Jahre 1848 gab Anlaß zu der gesetzlichen Anerkennung der vom Vater vorgenommenen Namenänderung.

Schon frühzeitig regte sich in dem jungen Franz das musikalische Interesse, geweckt und genährt durch den protestantischen Choral und das protestantische Kirchenlied, die in der alten Hallorenstadt eifrig gepflegt wurden. Die mehr und mehr zutage tretende musikalische Begabung des Knaben — so fügte er u. a. in der Schule den einzuübenden Choralmelodien ganz eigenmächtig eine zweite Stimme hinzu, und im Hause versuchte er sich auf einem alten Spinett — veranlaßte den Vater, der im übrigen der Musik eher feindlich als freundlich gesinnt war, seinem Sohne regelrechten Musikunterricht erteilen zu lassen. Mehr als dieser förderte den Knaben jedoch das eigene Studium, namentlich das der alten Kirchenlieder, zu denen er sich immer wieder von neuem hingezogen fühlte. Als Schüler der Lateinschule in den Frankeschen Stiftungen fand Franz in dem Gesanglehrer Abela einen Förderer seiner musikalischen Neigungen, und immer stärker wurde in ihm der Widerwille gegen das ihm aufgedrungene Brotstudium. Da erfuhr er, daß zwei seiner Mitschüler, der spätere altenburgische Hofkapellmeister Fr. Wilh. Stade und der Sohn des Organisten Kurze, im Begriff standen, in die Musikschule Friedrich Schneiders in Dessau einzutreten, und damit verschärfte sich bei ihm der Konflikt zwischen Kindespflicht und Neigung bis zur Unerträglichkeit. Er vertraute sich der Mutter und einem Verwandten, dem Oberprediger Dr. Ehrich, an, deren Vorstellungen den Vater endlich bestimmten, seinem Sohne die Erlaubnis zum Besuch der Dessauer Musikschule zu geben. Diese von Schneider im Jahre 1829 mit 16 Schülern gegründete Lehranstalt erfreute sich eines hohen Ansehens, das erst mit der Eröffnung des Leipziger Konservatoriums allmählich erlosch; zu ihren Schülern zählten neben den Genannten u. a. Fr. Wilh. Markull, Fritz Spindler, Gustav Rebling, Theodor Uhlig, Julius Tausch und die Söhne Schneiders, unter denen der vierte, Theodor, bis 1898 Kantor und Musikdirektor in Chemnitz, besonders erwähnenswert erscheint. Die gründliche, aber trockene und pedantische Lehrweise Schneiders ließ den phantasiebegabten Kunstjünger Robert Franz bald eigene Wege einschlagen, und schon nach zweijährigem Studium sehen wir ihn wieder auf dem Wege nach Halle.



Hier vertiefte er sich jetzt in das Studium der Werke Bachs und Händels, enthielten doch die Bachschen Choräle für ihn das ganze musikalische Evangelium. Gleichzeitig lernte er die Lieder Schuberts kennen, und auch die Werke Schumanns und Mendelssohns blieben ihm nicht fremd. Wie die Werke dieser

Großen, so übten aber auch die eines heute fast vergessenen Komponisten einen wesentlichen Einfluß auf Robert Franz aus. Bei Gelegenheit der von Franz im Jahre 1877 besorgten Neuausgabe der Romanzen und Balladen von Friedr. Grimmer schreibt er darüber an seinen Jugendfreund, den Dichter Osterwald: „Vor einigen 36 Jahren lernte ich diese dämonisch-blitzartig zuckende Musik kennen und bin mir jetzt völlig darüber klar, daß sie auf mein späteres Verhalten einen großen Einfluß ausgeübt hat. Sie ist gleichsam der vorausgeworfene Schatten meiner Muse".

Franz hatte schon frühzeitig begonnen. sich auch schöpferisch zu betätigen, die Kinder seiner Muse aber wohlverwahrt im Pulte behalten. Nachdem dann das Interesse am eigenen Schaffen durch das Studium der Altmeister ganz in den Hintergrund getreten war, erfüllte ihn um das Jahr 1843 plötzlich ein vordem nicht gekannter Schaffensdrang. „Der Augenblick", schreibt Liszt, „in welchem Franz sich aufs neue zur Komposition angetrieben fühlte, war nicht bloß in der Geschichte der Entwicklung seines Talentes von Wichtigkeit; er traf mit einem Moment tiefer Leidenschaft zusammen. Er liebte mit aller Hingebung. Er träumte von einem Glück ... leise berührte ihn sein Flügel — und dann entfloh es. Diese Katastrophe seines inneren Geschicks entschied seine völlige Reife." Gleichwie bei Schumann, so erschloß also auch bei Robert Franz die Liebe einen reichen Liederquell, der unversiegbar schien und dem wir mehr als 350 der schönsten Perlen deutscher Liedkunst verdanken. Um über seine Lieder ein maßgebendes Urteil zu erlangen, schickte Franz die unter Op. 1 erschienenen „12 Gesänge für Sopran oder Tenor" an Schumann, der eine begeisterte Kritik über sie in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichte. Auch Mendelssohn nahm regen Anteil an den Schöpfungen des jungen Komponisten, und fast schien es, als sollte dieser sich bald eine feste Position in der musikalischen Welt erringen. Nichtsdestoweniger hatte Franz zeitlebens mit Vorurteilen, wenn nicht Schlimmerem, und selbst mit materiellen Sorgen zu kämpfen.

Durch seinen Verwandten, den schon genannten Dr. Ehrich, hatte Franz im Jahre 1841 die Organistenstelle an St. Ulrich erhalten, und daneben betätigte er sich als Musiklehrer, als eine durch den Schmerz über den Verlust der Jugendgeliebten hervorgerufene Störung des Nervensystems, verbunden mit einem Gehörleiden, ihn zu einer Unterbrechung seiner Tätigkeit zwang. Von einer Reise nach Italien gekräftigt zurückgekehrt, bekundete Franz eine große Arbeitsfreudigkeit. Er war nicht nur schöpferisch tätig und kam seinem Obliegenheiten als Organist mit allem Eifer nach, sondern er übernahm auch die Leitung der akademischen Liedertafel und der Singakademie sowie allmählich die ganzen Amtspflichten des Universitätsmusikdirektors Joh. Fr. Naue, als dessen Nachfolger er 1859 bestätigt wurde.

Damit hatte Franz eine Position gewonnen, in der er hoffen konnte, einen Einfluß auf die öffentliche Musikpflege in Halle zu gewinnen. und er trat daher auch sogleich mit allem Nachdruck für seine Meister Bach und Händel ein und brachte als erstes ihrer Werke den „Messias" in der Bearbeitung von Mozart zur Aufführung. Nunmehr durfte er, wie Procházka in seiner trefflichen Franz-Biographie sagt, den beiden Großmeistern freudig sein Opfer bringen. „Und hier erblicken wir den Anstoß und die Quellen zu jenem ebenso ruhmvoll wie genial durchgeführten Unternehmen, die Werke der Großmeister durch eine pietät- und verständnisvolle Bearbeitung unserer neuzeitlichen Auffassung näherzurücken."

Das schon Anfang der vierziger Jahre bei Franz bemerkbare Gehörleiden trat sechs Jahre später mit größerer Heftigkeit wieder auf. und gleich Beethoven und Smetana ereilte auch Franz das Geschick völliger Taubheit. Im Jahre 1868 war Franz seines Gehörleidens wegen genötigt, von seinen Ämtern zurückzutreten. Mit um so größerer Beharrlichkeit widmete er sich jetzt den Werken Bachs und Händels. Je mehr aber seine Bestrebungen, den Werken der Großmeister zu neuem Leben zu verhelfen, die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich lenkten, desto rühriger waren auch seine Gegner, die sich um Chrysander und Spitta scharenden Historiker, am Werke, die Bearbeitungen Franz' herabzusetzen. Und daß ihre Bestrebungen leider nicht vergeblich waren, geht u. a. aus der betrübenden Tatsache hervor, daß Robert Franz eine ihm im Jahre 1867 vom König auf Antrag des Kultusministeriums bewilligte Summe von jährlich 200 Talern als Gratifikation für die Bearbeitung Bachscher und Händelscher Werke im Jahre 1877 auf Grund eines verwerfenden Gutachtens des Senats der musikalischen Sektion der königlichen Akademie wieder entzogen wurde (Procházka a. a. O.). Aber auch an aufrichtigen Verehrern und opferwilligen Freunden sowie an Ehrungen verschiedener Art fehlte es Franz keineswegs. Als das Unglück über ihn hereinbrach, faßten sein Verleger Constantin Sander und der Freiherr Senfft von Pilsach den Plan zu einer Ehrengabe für Franz. Ihnen schlossen sich Franz Liszt, der dem Hallenser Meister stets große Sympathien entgegengebracht hat, Jul. Schäffer, der in der Bearbeitungsfrage für seinen Freund manche Lanze gebrochen hat, Jos. Joachim u. a. an, und an seinem 58. Geburtstage konnte man Robert Franz die Summe von 30 000 Talern überreichen. König Ludwig II. von Bayern verlieh Robert Franz den Maximiliansorden, der Herzog von Koburg-Gotha das Verdienstkreuz, und der Kaiser zeichnete unsern Meister durch Verleihung des Kronenordens dritter Klasse aus, was Franz in Erinnerung an die ihm von Berlin aus gewordene Behandlung mit besonderer Freude erfüllte. Zahlreiche Musikgesellschaften machten Franz zu ihrem Ehrenmitglied, und Halle, dessen Universität ihn schon 1861 zum Dr. phil. h. c. ernannt hatte, ehrte ihn gelegentlich des Händel-Jubiläums im Jahre 1885 durch Verleihung des Ehrenbürgerrechts.

Diese Beweise der Verehrung und Anerkennung seiner Bestrebungen waren für Franz, wie er selbst sagte, eine Genugtuung. die ihn für manche bittere Erfahrung reichlich entschädigte und ihn stets zu weiterem Schaffen drängte, trotzdem sein Gehörleiden schon 1876 zu völliger Taubheit übergegangen war und ihn zudem auch noch eine Nervenlähmung des rechten Armes am Schreiben hinderte. Neben verschiedenen Bearbeitungen — zu den letzten zählen die der Totenfestkantate und der zwanzig geistlichen Lieder von Bach — entstand auch noch eine Anzahl Liedkompositionen, darunter die sechs Gesänge Op. 48, nach deren Erscheinen Franz an Osterwald schrieb: „Selten hat mir eine Publikation so viel Vergnügen gemacht wie diese! War ich doch längst

schon zu den Toten geworfen, und mußten es nun die Leute erleben, daß ich immer noch ein Wort in das wüste Treiben der Gegenwart zu reden vermag". So lebte der Meister ganz seiner Kunst und empfand dabei selbst die Wahrheit seiner eigenen Worte, daß nicht die Stellung im bürgerlichen Leben, sondern einzig und allein die, welche man sich in seinem Fache zu erringen weiß, dauernden Frieden bringt. Am 24. Oktober 1892 breitete der Tod seine Fittiche über ihn, und ohne Todeskampf schlummerte er hinüber in die Ewigkeit.

Bald nach dem Ableben Robert Franz' war bei den Verehrern seiner Muse der Wunsch rege geworden, ihm ein Denkmal zu errichten. Aus nah und fern liefen Beiträge zu dem zu diesem Zwecke gestifteten Fonds ein, und am 28. Juni 1903 wurde das Denkmal an der alten Promenade in Halle, unweit des Stadttheaters, enthüllt. Es ist ein Werk Fr. Schapers und besteht aus einem Sockel aus weißem Marmor, der sich auf einem granitenen Unterbau erhebt und die überlebensgroße Büste des Meisters, ebenfalls aus Marmor, trägt.

Über seine Stellung in der Kunstgeschichte gibt uns Franz selbst aufs klarste Auskunft, wenn er in einem Briefe an Osterwald ausführt, daß die deutsche Motetten- und Organistenschule aus dem protestantischen Choral, der wiederum auf dem geistlichen und weltlichen Volkslied basiert, hervorgegangen sei. Nachdem sie in Bach und Händel ihren Gipfelpunkt erreicht hat, verschwindet sie wie in eine Versenkung, und Haydn, Mozart und Beethoven begründen die profane Kunst, „die von dem protestantischen Choral und seinem Vater, dem altdeutschen Volksliede, so gut wie nichts mehr weiß. In Schubert und Schumann besinnt sich die Zeit wieder auf das Volkslied, in Mendelssohn auf den protestantischen Choral — in mir endlich will sie beides zusammenfassen". Dazu ging Franz von der Ansicht aus, daß die Kunstform des Liedes die einzige sei, die von den Großmeistern nicht gehörig kultiviert worden und daher noch nach allen Seiten hin entwicklungsfähig wäre, und so kam es denn, daß er seine Schaffenskraft fast ausschließlich der Liedkomposition widmete.

Das Franzsche Lied charakterisiert zunächst ein starker volkstümlicher Zug, der u. a. sowohl in der Melodie als auch in der Vorliebe für Hornquinten, wie in der „Gegenwart" (Op. 33, 2), hervortritt und sich auch in der Form der Lieder kennzeichnet. Franz wählte mit Vorliebe die Form des Strophenliedes, weiß aber der in den einzelnen Strophen des Gedichts wechselnden Stimmung stets durch kleine Änderungen in der Singstimme oder in der Begleitung gerecht zu werden. Die abwechslungreichen und charakteristischen, oft den Einfluß Bachs verratenden Begleitungen spiegeln den Inhalt der Gedichte stets getreulich wider; es sei nur an „Ach wenn ich doch ein Immchen wär" (Op. 3, 6) mit der unentwegt festgehaltenen Trillerfigur, an das leidenschaftliche „Das ist ein Brausen und Heulen" in Op. 8 und an Heines „Es ragt ins Meer der Runenstein" erinnert. Wie Schumann u. a. in seinem „Stillen Vorwurf", so liebt es auch Franz, den Schluß eines Liedes in der Singstimme zu übergehen und in die Begleitung zu verlegen, wie z. B. in der zweiten Nummer von Op. 13: „Es klingt in der Luft" und in der zweiten Nummer von Op. 6: „Wie des Mondes Abbild", die auch beweist, wie Franz bemüht war, dem Stimmungsgehalt der einzelnen Strophen eines Gedichts gerecht zu werden. Franz besaß ein reiches Ausdrucksvermögen, und alle Abstufungen menschlichen Empfindens, von der himmelaufjauchzenden Freude bis zum tiefsten Seelenschmerz, finden sich in seinen Liedern. Aber als Grundstimmung der Franzschen Lyrik schlägt doch stets, um mit den Worten Procházkas (a. a. O.) zu reden, jene Resignation durch, „die aus der tiefen, ungelösten Sehnsucht nach dem Ideal hervorgeht, wie sie jedes edle Menschenherz bewegt". Seine Künstlerindividualität zeigt sich auch in der Wahl der Gedichte: Den schwermütigen, wie beispielsweise Waldaus „Da sind die bleichen Geister wieder" und Lenaus „Winternacht", begegnet man am häufigsten. Kleine Verstöße gegen die Deklamation sind Franz hier und da unterlaufen, wie beispielsweise in „Ein altes Lied" und insbesondere in der immer gern angezogenen Heineschen „Wasserfahrt". Aber ein Vergleich der Franzschen Lieder mit denen von Schumann und Brahms in bezug auf die Sprachbehandlung wird dennoch kaum ganz zuungunsten jener ausfallen.

Daß sich unter der Fülle von Franz' Liedern nicht nur ausgesuchte Meisterwerke befinden, ist ganz naturgemäß, und schon Schumann sagte in der Rezension des Op. 1: „Einzelnes beleidigt mein Ohr, so die Anfänge des siebenten und zwölften Liedes; eines, das siebente, scheint mir in Melodie und Harmonie zu gesucht". Trotzdem muß es wundernehmen, daß aus dem Franzschen Liederstrauß nur verhältnismäßig weniges eine weitere Verbreitung gefunden hat. Denn mag auch ferner die Meinung, die Hermann Bischoff in seinem Buche „Das deutsche Lied" vertritt, nicht ganz von der Hand zu weisen sein, daß nämlich die Franzschen Lieder nicht frei sind von Einseitigkeit und Manier und daß heute schon manches unter ihnen recht verblaßt erscheint, so gilt doch das, was Schumann im Anschluß an die zitierten Worte über Op. 1 sagt, für die Lieder Franz' in ihrer Gesamtheit: „Was außerdem übrig bleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön". Unsere Sänger und Sängerinnen sind also, wenn sie sich einmal, statt die bekanntesten Lieder von Schubert und Schumann und die einiger Modernen im Konzertsaal zu Tode zu hetzen, der Franzschen Lyrik annehmen wollen, durchaus nicht genötigt, sich auf das „Nachtlied", „Die Heide ist braun", „Es hat die Rose sich beklagt" und einige andere bekannte Lieder zu beschränken.

Franz' Bedeutung für die Tonkunst beruht aber in gleichem Maße wie auf seinen Liedern auf seinen Bearbeitungen Bachscher, Händelscher und einiger anderer Werke.

Die Bearbeitungsfrage, d. h. die Frage, ob wir die Großmeister des 18. Jahrhunderts mehr ehren, wenn wir ihre Werke in der Fassung zur Aufführung bringen, in der sie sie uns hinterlassen haben, oder in einer dem modernen Empfinden entsprechenden Bearbeitung, erregt die Gemüter seit langem und dürfte auch wohl nie endgültig entschieden werden. Denn es handelt sich hier um zwei grundverschiedene Anschauungen. Die Vertreter der ersten Richtung, die Historiker, stellen die Forderung auf: Gebt Bach und Händel, was Bachs und Händels ist, und verlangen damit, daß wir unser modernes musikalisches Empfinden mehr oder weniger aufgeben und uns in eine längst vergangene Zeit und ihre Kunstprinzipien hineinleben sollen. Nun waren freilich auch Bach und Händel Kinder ihrer Zeit und als solche auch abhängig von deren Kunstprinzipien, mit denen wiederum die vorhandenen Ausdrucksmittel im engsten Zusammenhang

standen. Aber der Inhalt ihrer Werke weist weit hinaus über ihre Zeit, hinein in die Gegenwart, und um den in ihren Werken schlummernden, Zeit und Raum überspannenden Geist zu vollem Leben zu erwecken, sollten wir uns dazu nicht der uns zur Verfügung stehenden reicheren Ausdrucksmittel bedienen? Es ist doch gewiß mehr als wahrscheinlich, daß Meister wie Bach und Händel, die auch als Instrumentalkomponisten ihrer Zeit um so vieles voraus waren, das Unzulängliche der in ihrer Zeit vorhandenen Ausdrucksmittel empfunden haben; weshalb sollten wir da nicht die uns heute zur Verfügung stehenden in ihren Dienst stellen? Das gilt sowohl hinsichtlich der Orchesterinstrumente als auch in bezug auf die Ersetzung des Continuoinstruments durch die Orgel oder das Orchester. Die Historiker betonen, daß das Prinzip des Continuo dadurch, daß es 150 Jahre und länger in allen Musikländern Bestand gehabt habe, seine Existenzberechtigung erwiesen habe. Gewiß; aber es war eben nur so lange am Platze, wie die Verhältnisse, unter denen es eingeführt wurde, dieselben blieben. Eine neue Zeit wandelt neue Bahnen, und die unsrige kann des Continuoinstruments gewiß entbehren, so notwendig es auch für die Musikpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts gewesen ist, um dem Orchester, das damals am Anfang seiner Entwiklung stand, mehr Glanz und Fülle zu geben und das Ensemble zu stützen. Wenn man nun aber die historische Treue einem Bach und Händel gegenüber durchaus wahren will, so sollte man doch bei den Aufführungen wenigstens einen Kielflügel und keinen modernen Flügel als Continuoinstrument benutzen, neben dem sich der den Baß unterstützende Violoncellist vollends recht sonderbar ausnimmt.

Die Bearbeitungsfrage ausführlich zu behandeln, ist hier nicht angängig. Schon das Gesagte zeigt aber, wie groß die Kluft ist zwischen den Historikern und den Männern, die den alten Meistern stets dadurch am meisten zu dienen glauben, wenn sie deren Werke, bei aller den Meistern schuldigen Pietät, durch eine zweckmäßige Bearbeitung dem modernen musikalischen Empfinden nahebringen und ihnen damit zu einer größeren Wirksamkeit verhelfen. Und unter diesen Männern war Robert Franz der bedeutendste, zugleich aber auch der von der Gegenpartei am heftigsten angegriffene.

Franz hat sich in einem an Eduard Hanslick gerichteten offenen Briefe über die Prinzipien, die ihn bei seinen Bearbeitungen leiteten, in erschöpfender Weise ausgesprochen. „Es muß die Hauptaufgabe des Bearbeiters sein", heißt es da u. a., „hinter die Absichten der Autoren zu kommen und denen gemäß sich zu verhalten: bleibt auch die Rekonstruktion aus naheliegenden Gründen für uns stets problematisch, so wird doch in vielen Fällen ein Ergebnis zu gewinnen sein, das mit den Intentionen der Meister nicht gar zu sehr differiert". Nachdem Franz sich gegen die Verwendung des modernen Flügels als Ersatz für das Cembalo ausgesprochen hat, fährt er fort: „Der aus den Baßsignaturen gezogene Tonsatz wurde dem Orchester überwiesen. Dieses hatte ja seitdem an Beweglichkeit, Mannigfaltigkeit und Ausdrucksfähigkeit, Eigenschaften, die ihm dem früheren Begleitungsmaterial gegenüber eine große Überlegenheit sicherten, außerordentlich gewonnen: es lag nahe, von solchen Vorzügen mäßigen Gebrauch zu machen", welchen Grundsätzen ja auch Mozart schon bei seinen Bearbeitungen, u. a. des „Messias" von Händel, gefolgt ist. Franz spricht dann auch über seine Gegner: „. . . . Mozart direkt anzugreifen, schien zwar aus naheliegenden Gründen nicht opportun, dafür wurde mit Mendelssohn um so weniger Federlesens gemacht, und nun gar das obskure Gelichter ohne Umstände über Bord geworfen", worauf er an der Ausgabe der „Deutschen Händel-Gesellschaft" strenge Kritik übt und deren Bearbeitern arge Schulfehler, „Quinten, Oktaven und wie dergleichen verpönte Dinge sonst noch heißen mögen", nachweist.

Die Franzschen Bearbeitungen umfassen neben einer großen Anzahl von Arien und Kantaten Bachs und Händels das Magnificat, die Matthäuspassion und das Weihnachtsoratorium sowie den „Messias" und „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato"; dazu kommen noch einige Instrumentalwerke von Bach, Händel, Tartini, Mozart, Schubert u. a. m. Seine Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke hat der Schwiegersohn des Meisters, der Superintendent Robert Bethge, herausgegeben. Sehr treffend heißt es in dem Geleitwort von Otto Reubke: „Wer den Franzschen Tonsatz aufmerksam in allen seinen Teilen studiert, muß, wenn er nicht zuvor schon auf das entgegengesetzte Dogma geradezu eingeschworen ist, zugeben, daß er nichts enthält, was nicht in der Generalbaßschrift schon angedeutet, in den von den alten Meistern selbst ausgeführten Teilen und in den vorliegenden Stimmen im Keime schon vorhanden wäre, und daß er sich auf dessen Entfaltung und damit auf das Notwendige und Selbstverständliche beschränkt. Wenn andere Bearbeiter nach Franz unter Berufung auf dessen oder ähnliche Grundsätze Fremdartiges und Fernliegendes in ihren ergänzenden Tonsatz hineingetragen haben, so kann man dies doch nicht Robert Franz zur Last legen. Seine Grundsätze sind durchaus richtig, aber sie müssen auch richtig verstanden werden und richtig ausgeführt werden, ebenso, wie er selbst es getan hat".



Robert Franzens Lieder und unsere Zeit

Von **Karl Thiessen**

Kein Geringerer als Carl Maria v. Weber hat einmal den Ausspruch getan: „Es mag wohl nicht gut sein, sich fast ausschließlich einer Gattung hinzugeben. Es kann mit der Zeit, ja es muß fast zur Manier führen".

Allerdings ist dies die Regel, aber ebensogut finden wir auch Beispiele in der Musikgeschichte genug, die wie ein Chopin, ein Hugo Wolf eher das Gegenteil zu beweisen scheinen. Denn hindert Selbstbeschränkung wohl auf der einen Seite die Tüchtigmachung und Ausweitung aller im Menschen schlummernden geistigen Kräfte und Fähigkeiten, so lehrt sie ihn auf der andern doch nicht minder, mit ungewöhnlich geschärften und geschulten Sinnen nun für die eine Gattung das Feinste, Tiefste und Verborgenste aus ihr herauszuholen. So sehen wir's bei dem chevaleresken Polen, dem Erfinder einer vor ihm kaum geahnten Klangpoesie des Klaviers, so bei dem genialen Schöpfer des modernen Liedes, und so können wir es sehr wohl auch bei dem Begründer des einfachen „volkstümlichen" Kunstliedes: bei Robert Franz wiedererkennen, dessen 100jährige Geburtstagswiederkehr uns heute den Anlaß gibt zu einem kurzen Rückblick auf das Schaffen und die Bedeutung dieses mit allen charakteristischen Merkmalen echt deutscher Empfindungsweise ausgerüsteten Tondichters.

Über die Wesensart und die Vorzüge des Franzschen Liedes sich nochmals ausführlicher zu verbreiten, erübrigt sich

gegenüber dem Leserkreise dieser Zeitschrift für mich um so mehr, als ich auf das in meinem Aufsatz „Verschollene Lyriker“ (Jahrg. 1906 Nr. 40 u. 41) darüber Gesagte einfach zurückverweisen kann. Die Ausführungen gipfelten damals in Zeiten des Friedens darin, dem Tondichter zunächst eine hervorragende Stellung in der deutschen „Hausmusikpflege“ zu erkämpfen, nebenbei aber auch ihn für den Konzertsaal wieder mehr zurückzugewinnen. Heute freilich, wo nicht die Muse, sondern Mars das Zepter führt und sein wilder, ohrenbetäubender Lärm alles übertönt, sollten zwar auch unsere Kriegssänger in ihren Konzerten sich seiner erinnern; denn er ist Bau von unserm Blut und Geist von unserm Geist. Ja er ist sogar ein so typisch deutscher Liederkomponist, wie es nur wenige gegeben hat, und gerade das ist es, worauf zumal in der gegenwärtigen Zeit mit allem Nachdruck hinzuweisen an einem solchen Gedenktage vielleicht der rechte Augenblick ist.

Unsere zahlreichen Feinde und Neider, die mit den Waffen in der Hand uns nicht zu bezwingen vermochten, haben danach bekanntlich ihre Kampfesweise geändert. Sie haben die Achtung, die Bewunderung und den Respekt, die man bisher dem deutschen Wesen überall in der Welt gezollt hatte, durch heimtückische, böswillige Verleumdungen zu untergraben, mit andern Worten: sie haben an den moralischen Pfeilern der Nation zu rütteln versucht. Nicht nur unser Heer und unsere Feldherren, nein auch unsere Künstler und Gelehrten haben sie beschimpft, gehöhnt und überhaupt alles, was deutsch hieß, mit Schmutz beworfen. Dagegen gilt es nun ebenso einen Kampf mit geistigen Waffen zu führen, und bei dieser Abwehr von gemeiner Lüge und Entstellung kann uns auch ein Robert Franz recht wohl zu einem wertvollen Bundesgenossen werden, indem wir auf ihn als auf einen wahrlich nicht zu unterschätzenden Mitvertreter deutscher Kunst und deutscher Art hinzeigen und unsern Feinden sowie den Neutralen sagen: hört seine Lieder, laßt diese schlichten, einfachen, so unmittelbar aus dem Herzen emporgestiegenen Gesänge ohne Voreingenommenheit auf euch wirken, und ihr werdet und müßt fühlen, was Reinheit und Stärke deutschen Empfindens besagt. Neben der meisterhaften und in jeder Beziehung künstlerisch vollendeten Form dieser Lieder ist es eben jener kerndeutsche, wahrhaftige Zug in ihnen, der alles Hohle, Phrasenhafte und Gemachte aus dem Grunde der Seele verabscheut und niemals mehr zu gelten sucht, als er wert ist, den wir grade in einer Zeit wie der unsrigen zumal bei Robert Franz glaubten besonders betonen zu müssen, und der zugleich ein Lob in sich schließt, wie es schöner und wärmer mit wenig Worten unserm Tondichter an solchem Gedenktage nicht ausgesprochen werden kann.



Das niederländische Dankgebet

Unter diesem Titel hat Prof. Karl Budde in Marburg (wie bereits in Heft 24 erwähnt) im Maiheft der „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ die Frage des Textes jenes allbekannten Liedes im Hinblick auf den ersehnten Frieden und die Stimmung, mit der das deutsche Volk ihn zu begrüßen hofft, erneuter Erörterung unterzogen, und der Herausgeber, Prof. Fr. Spitta in Straßburg, ist ihm in einem zweiten Aufsatz zu derselben Sache kräftig zur Seite getreten. Diese umfassenden Darlegungen mag man an Ort und Stelle nachlesen, aber eine kurze Zusammenfassung ihres Inhalts dürfte auch hier am Platze sein, weil die Sache unser ganzes Volk angeht und ohne Zweifel die ernsteste Erwägung verdient.

Den wenigsten dürfte bekannt sein, daß der allbekannte Wortlaut des sogen. Dankgebets mit dem altniederländischen Text des Adrianus Valerius von 1597 und 1626 nicht das allergeringste zu tun hat, daß er nicht dessen Übersetzung, sondern freie Neuschöpfung des Literaten Josef Weyl ist, der vor rund 40 Jahren in Wien besonders als Librettist bekannt war und unter anderem zu beliebt gewordenen Straußschen Walzern nachträglich volkstümliche Texte schrieb. Ganz ebenso verfaßte er zu einem halben Dutzend altniederländischen Melodien aus der Sammlung des Adrianus Valerius im Auftrag Eduard Kremsers, des damaligen Leiters des Wiener Männergesangvereins, deutsche Texte, völlig unbekümmert um den altniederländischen Wortlaut, ja wohl ohne jede eigentliche Kenntnis der niederländischen Sprache, und Kremsers Verein machte dann mit dieser Liederfolge sein Glück, ohne daß der Text daran nennenswerten Anteil hatte.

Budde weist nach, daß diese Gelegenheitsarbeit Weyls, so sehr sie ihrem ersten Zweck Genüge tat, doch in jeder Beziehung unwürdig ist, bleibendes Eigentum des deutschen Volkes zu werden, da sie in Sprache und Tonfall nachlässig und stümperhaft („und flehen, mögst stehen uns fernerhin bei“ — „daß deine Gemeinde nicht Opfer der Feinde“ u. a. m.), vor allem aber dem Inhalt nach weder christlich, noch wahr, noch auch nur dem Sinne nach verständlich ist. Nicht christlich mit ihrer Selbstgerechtigkeit, dem Pochen auf das Recht Gott gegenüber, der Unterscheidung der Guten und der Schlechten; nicht wahr mit der Behauptung „da war, kaum begonnen, die Schlacht schon gewonnen“; ohne Sinn mit dem abschließenden Ruf „O Herr, mach uns frei!“, wo doch gar keine Unfreien reden und man eben erst den Dank für Gottes wunderbaren Sieg dargebracht hat.

Dem allen aber genügt vollkommen der alte Text des Protestanten Adrianus Valerius, weil er aus dem heiligen Ernst des niederländischen Freiheitskrieges geboren ist. Diesen Text hatte Budde bereits 1896 ganz genau in den Maßen des Originals und ebenso sinngetreu ins Deutsche übertragen, ihn dann immer wieder gefeilt, auch einer gewissen Nüchternheit der Vorlage durch gehobene Sprache nach aller Möglichkeit abgeholfen. In dieser Gestalt gibt das Lied alles wieder, was es uns nach diesem Kriege drängen wird vor Gott auszusprechen, den Dank für seine gnadenreiche Hilfe, das Bewußtsein der Gefahr, uns zu überheben, und das Gelöbnis, uns durch einen reinen Wandel dankbar und weiterer Gnade wert zu erweisen. In dieser Gestalt können wir die uns so lieb gewordene Weise beibehalten und uns wirklich aneignen. Für die ausgezeichnete Bearbeitung von Kremser, die vor etwa 35 Jahren erschienen ist, sei dem Verlage F. E. C. Leuckart die Buddesche Übertragung als neue Textunterlage empfohlen.

Als kräftige Betonung der ernsten Gefahr, die die Beibehaltung der Weylschen Neudichtung insbesondere nach dem Kriege mit sich führen wird, sei zum Schluß ein Teil des Aufsatzes von Fr. Spitta wörtlich wiedergegeben: „Ich habe an anderer Stelle darauf hingewiesen, wie uns jede Äußerung von Überhebung bei den anderen Völkern, besonders bei den Neutralen, herabsetzt und dazu führt, daß sie uns das Bibelwort entgegenhalten ‚Wer sich selbst erhöhet, der wird erniedriget werden‘. Hier wäre nun ein solcher Fall der Selbsterhöhung in besonderer Kraßheit gegeben: Wir entlehnen von den Niederländern ein Gebet nach erhaltenem Sieg, getragen von tiefem sittlichen Ernst, ein ehrenvolles Zeugnis für eine edle Nation; und was machen wir daraus? Eine pharisäische Selbstbespiegelung voll Verachtung unserer Gegner und ohne die Spur einer Selbstkritik und eines sittlichen Zieles ‚Seht da — so wird es heißen —, die Deutschen! Was sie nur in die Hand nehmen, verliert seinen Adel und bekommt die widerwärtige Färbung des Wesens der Emporkömmlinge.‘ Sollte es wirklich nicht möglich sein, gegen die lange, gedankenlose Tradition, durch die sich der Weylsche Text bei uns festgesetzt hat, diesen Unfug bei dem ersten Anlaß zu Ehren des deutschen Namens zu beseitigen?“

Wir teilen Buddes Übertragung des Liedes — die mit einer Zeichnung von B. Heroux und der Einrichtung des Liedes für Gesang und Klavier als Nr. 60 von Breitkopf & Härtels Neuen Flugblättern (Preis 10 Pf.) erschienen ist — mit. Sie paßt sich der altniederländischen Melodie in der echten Gestalt vollkommen an:

Wir treten zum Beten vor Gott den Herren,
Ihn droben zu loben mit Herz und Mund:
So rühmet froh seins lieben Namens Ehren,
Der jetzo unsern Feind warf auf den Grund!

Zu Ehren des Herren wollt, weil ihr lebet,
Ihm danken ohn Wanken dies Wunder groß.
Vor Seinem Aug stets rein zu wandeln strebet,
Tut recht und sagt von Lug und Trug euch los!

Der Böse, Arglose zu Fall zu bringen,
Schleicht grollend und brüllend, dem Löwen gleich.
Und suchet, wen er grausam mag verschlingen,
Wem er versetzen mag den Todesstreich!

Wacht, flehet, bestehet im guten Streite.
Mit Schande in Bande der Sünd' nicht fallt!
Dem frommen Volk gibt Gott den Feind zur Beute,
Und wär noch eins so groß seins Reichs Gewalt!

Diese Buddesche Übertragung liegt bereits der Bearbeitung des Dankgebetes für Männerchor von Julius Röntgen zugrunde, die 1907 im Kaiserlichen Volksliederbuche erschienen ist. In seinem nächsten Konzerte wird sie der Dresdner Lehrergesangverein (Friedrich Brandes) zum ersten Male aufführen.

Rundschau

Konzerte

Königsberg i. Pr. Am 14. Mai fand im Dom ein Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Familien der im Felde stehenden und hier anwesenden Mitglieder des Stadttheaterorchesters statt. Emil Kühns, Direktor des Königsberger Konservatoriums, der sich in mancher Beziehung um die Orchestermusiker vom Fach verdient macht, betätigte sich als Orchesterdirigent. Dankenswerterweise vermittelte er die Bekanntschaft mit zwei interessanten Orchesterwerken des 18. Jahrhunderts — einer Sinfonia Nr. 5 B dur von Christian Cannabich (1731—1798) und der C dur-Sinfonia von Anton Rosetti alias Rößler (1750—1792). Frau Käthe Berner-Lengnick sang die Arie „Nun beut die Flur" aus Haydns Schöpfung, Joh. Seb. Bachs sehr bekannte Arie „Mein gläubiges Herze" aus der Kantate Nr. 68 „Also hat Gott die Welt geliebet" und mit Robert Herold, dem 1. Bariton am Hoftheater in Karlsruhe, das Duett „Von deiner Güte", ebenfalls aus der Schöpfung. Die genannte Dame besitzt einen recht wohllautenden, tonhaltigen, gesunden Sopran, ihre Vortragsweise ist angemessen, warm, ohne Übertreibung. Da sie noch strebt und studiert, so wird ihre künstlerische Zukunft gewiß obendrein Besseres zeitigen in technischer Beziehung. Bei ihrem Herrn Partner, der ja schon mitten im Beruf steht, wäre letzteres geradezu wünschenswert. Außer in genanntem Duett sang er Schuberts Gebet während der Schlacht „Vater ich rufe dich" und „Litanei auf unsere gefallenen Krieger", der die so zeitgemäße, geradezu packende Dichtung von Margarete Grantz zugrunde liegt, und die auf diese beiden herzergreifenden Gesänge so passende, beruhigende, hoffnungsvolle „Tröstung" (Hoffmann von Fallersleben) von Mendelssohn, in die das Konzert austönte. Herolds Bariton hat, was Kompaktheit betrifft, wohl etwas Heroldisches, aber die Intonation läßt vielfach zu wünschen übrig. Die Tonhöhe läßt sich oft nicht erkennen. Seinen Erfolg an diesem Abend, wenn man so und davon sprechen darf, hat er den eindruckswirkenden Liedertexten zu verdanken, die er in ihrer musikalischen Verwertung allerdings schlicht, und gemütvoll wiedergab. Konzertmeister Carl Becker spielte das E dur-Violinadagio von Mozart mit Orchesterbegleitung. Sein Spiel ist gesund in Ton und Technik wie in der Kantilene. Domorganist Walter Eschenbach spielte Joh. Seb. Bachs Choralvorspiel „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist". Er erfreut stets durch seine hervorragende Technik und die Kunst der Registrierung. Letztere kam auch sehr textsinngemäß in der Begleitung von Körner-Schuberts „Gebet während der Schlacht" zur Geltung. Das aus Mitgliedern des Stadttheaterorchesters und anderen Tonkünstlern ad hoc zusammengesetzte Orchester folgte hingebend der kunstverständigen Leitung Emil Kühns, der es in den beiden Sinfonien erfolgreich auf dynamische Kleinarbeit und sinnige, strukturelle Phrasierung abgesehen hatte und durch gute Begleitung der Soli diesen eine wertvolle Unterlage und Ergänzung war.

Der Philharmonische Verein, Dirigent Prof. Brode, gab ein Konzert in der einfachen, doch wohltuend schönen Aula des vor kaum viel länger als Jahresfrist neuerbauten Löbenichtschen Realgymnasiums. Bekanntlich, zugestandenermaßen wirkt auch der Ort, die räumliche Umgebung suggestiv, zumal die Künste in nahverwandtschaftlicher Beziehung zueinanderstehen. Dies war der richtige Ort für Kammermusik oder kammermusikartige Darbietungen. Gespielt wurde von Mozart „Eine kleine Nachtmusik" für Streichmusik; das große C dur-Quintett Op. 29 von Beethoven und Haydns Variationen aus dem Kaiser-Franz-Quartett. In dem schwierigen Quintett hatte Prof. Brode die 1. Violine. Er führte seinen Part mit schöner Technik, an entsprechenden Stellen direkt mit Bravour durch. Die Herren Konzertmeister Becker (2. Violine) und Winter (1. Bratsche), Frl. Hulisch (2. Bratsche) und der Cellist Herr Herbst — sie alle verdienen Lob und Anerkennung ob der sieghaften, temperamentvollen Durchführung dieses besonders rhythmisch schweren Werkes. Auch in den Haydnschen Variationen über das durch sein „Deutschland über alles" uns zur Nationalhymne gewordene österreichische Kaiser-Franz-Lied fehlt es nicht an schweren Aufgaben verschiedener Art, über die die Streichervereinigung so gut hinwegkam, daß sie dem klaren Vortrag ihre Aufmerksamkeit ungehindert widmen konnte. Diese Schlußnummer war das einzige patriotisch-begeisternde Anspielen auf den Krieg — sein Hineintönen in die behagliche Vortragsfolge dieses friedlichen Kammermusikabends.

Der Goethebund Königsberg, eine rührige, vornehme, schöngeistige Vereinigung unserer Stadt, unter dem Vorsitz des Feuilleton-Schriftleiters der Königsberger Hartungschen Zeitung Dr. Ludwig Goldstein, die ihren Wirkungskreis der Gegenwart gemäß weitherzig vielleicht über ihre Satzungen hinaus etwas dehnt — nicht zum wenigsten was den klingenden Erfolg betrifft —, veranstaltete am 29. Mai zugunsten patriotisch-wohltätigen Zwecks einen Paul Frommer-Gedächtnisabend. Es galt, wie Dr. Lucian Kamienski in seiner Ansprache des näheren ausführte, das Andenken eines Mannes zu ehren, der seinen Beruf als Theaterkapellmeister, Operndirigent gewissenhaft ernst nahm, ihm mit zäher, lebensfrischer, strebsamer Einseitigkeit oblag und zu seinen Pflegebefohlenen, den Orchestermusikern, in väterlich-freundschaftlichem Verhältnis stand. Als Tonkünstler, auch über ein außergewöhnlich starkes Partiturengedächtnis verfügend, leistete er Großes und Vortreffliches an Arbeitsfülle und künstlerischem Zielstreben. Und auch als Mensch — in den kurz bemessenen Stunden gesellschaftlichen Verkehrs — ließ er schöne Charaktereigenschaften hervorleuchten, wie ihm Näherstehende nachrühmen. Es wird vielfach interessieren zu erfahren, daß Frommer drei Jahre am Kgl. Konservatorium studiert hat. Als Instrumentalist war er hauptsächlich Klavierspieler. Seine Verdienste um die hiesige Oper während 17jähriger Wirksamkeit können hier eingehend nicht gewürdigt werden. Vor kaum Jahresfrist mußte er nach langsam dahinschleichender Krankheit, trotz derer er sich immer noch als berufsgetreuer Held betätigte, für immer den Taktstock niederlegen. Der Schlußakkord seines

Erdenfinale war verklungen. Nicht lange darnach brach der Krieg aus und lenkte das öffentliche Interesse von den friedlichen Bestrebungen der Tonkunst und ihrem verdienstvollen Toten ab. Doch jetzt sollte seiner gebührend gedacht werden. Musikdirektor Ninke leitete die ganze Feier — das Orchester (Landsturmkapelle), den Chor (Königsberger Frauenchor und Mitglieder des Königsberger Sängervereins) und begleitete am Klavier die Soli. Zuerst erklang Wagners Trauermarsch aus der Götterdämmerung, dann Fritz Neffs vielfach klangschöner, abwechslungsreicher, düster-pathetischer „Chor der Toten". Auf die bereits genannte Ansprache folgten etliche Sopranlieder Frommers — „Einst", „Im Maien", „Aus ‚Ada' (Tagebuchblatt)", „Verrat", gesungen von Fräulein Anna Rollan, die in früheren Jahren der hiesigen Oper angehörte. Sie sang dann als Zugabe noch 3 Lieder. Konzertmeister Klein spielte ein Violin-Notturno. Sanitätsrat Dr. Hermenau, eigentlich wohl Baritonist, sang drei Tenorlieder — „Wanderers Nachtlied", „Schau nur hinaus" und „Frühlingslied". In all diesen Gaben kam Frommer als Komponist zu ehrender Geltung — ein produzierender Musiker von feinfühliger Phantasie, Vielgestaltigkeit, lebenswahrer, textinhaltlicher Deklamation und wirkungsvoller Gestaltung der Begleitung. Dann folgte Brahms' „Tragische Ouvertüre" und schließlich des hiesigen ebenfalls schon längst in die Sphären ewiger Harmonie eingegangenen Hermann Goetz' „Nänie" — ein im Stil großangelegtes Chorwerk, das Ninke schon vor etwa 2 Jahren unter glücklicheren Umständen aufführte, nämlich in dem großen, akustisch weit günstigeren Saal der Stadthalle. Der Saal des Stadtmissionshauses mag für Soli und Ensembles kleinerer Dimension eine recht gute Akustik haben; aber für größere Chöre, Orchester und gar noch die Verbindung beider reicht er bei weitem nicht aus. Da bekommt man fast alles unmittelbar, unvermittelt, zu direkt zu hören — es kommt nicht zu der nötigen, vom Tonsetzer gedachten, gewollten Tonmischung, es fehlt an dem Nimbus, der duftigen Umhüllung, die die Akustik dem Ganzen verleiht, womit sie es umgibt. In der Brahms-Ouvertüre z. B. ging der Duft oder Effekt der Harmonie und der feinfühligen Stimmführung so gut wie ganz und gar verloren. In Kraftstellen, von Chor und Orchester, konnte man die gemeinte Harmonie zuweilen überhaupt nicht fassen und verstehen. Die Tonwellen fanden in der räumlich beschränkten, zu wenig bewegungsmöglichen Akustik nicht genügende Schwingungsfreiheit, um zur Geltung kommen zu können. Ich gehe auf diesen Punkt mit Absicht ausführlicher ein, weil er typisch und lehrreich ist für oft genug anderweitig vorkommende Fälle gleichartiger Sachlage. Aus diesem Grunde schaltet diesmal die Kritik aus. Jedenfalls aber tat Musikdirektor Ninke trotz ungünstiger Zeitverhältnisse, zu wenigen Proben u. dergl. m. vollauf das seinige; auch die Mitwirkenden und vor allem der veranstaltende Goethebund, der zwei edle Zwecke zugleich erstrebte und ehrenvoll erreichte.

In der Sackheimer Baptistenkirche, Organist Johannes Lößmann, gab auf dessen Drängen der blinde Organist Fritz Sauer der Elbinger Baptistenkirche am 30. Mai ein kurzerhand improvisiertes Orgelkonzert. Er spielte Stücke von Seb. Bach, Mendelssohn und Rheinberger und auch zwei eigene Kompositionen, eine Fantasie und eine Pastorale. Ich selbst hatte nicht Gelegenheit, ihn zu hören, aber von einem zuverlässigen Ohren- und Augenzeugen erfuhr ich: Herr Sauer besitzt eine sehr große, gute Technik und versteht sich vortrefflich auf das Registrieren. Im Handumdrehen macht er sich (privatim) an dem fremden Instrument heimisch und registrierte, jede fremde Beihilfe ablehnend, mit zweifelloser Sicherheit eigenhändig. Der Ertrag dieses Konzerts war für erblindete Krieger bestimmt.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Kreuz und Quer

Berlin. Am Götte-Konservatorium bestanden drei Schülerinnen das Examen nach den Grundsätzen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare. Als Prüfungskommissar des Verbandes war Kgl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) anwesend.

— Richard Strauß hat kürzlich seine „Alpensinfonie" (Werk 64) der Firma F. E. C. Leuckart (Leipzig) zum Verlag übergeben. Die Uraufführung findet im November dieses Jahres in Berlin statt. In demselben Verlag erscheint auch sein „Wiegenlied" mit Orchesterbegleitung.

Graz. Der Steiermärkische Musikverein feierte Anfang Juni sein 100jähriges Bestehen. Der Krieg wandelte das ursprünglich großangelegt gedachte Jubelfest in eine bescheidene Gedenkfeier mit mehreren Gedenkaufführungen. Schuberts einst dem Steiermärkischen Musikverein gewidmete H moll-Sinfonie und Beethovens zweite Sinfonie, die vor 100 Jahren, am 6. Juni 1815, beim ersten Konzert des Vereins aufgeführt worden war, wurden u. a. gespielt.

Leipzig. Kommerzienrat Hugo Wolff-Röder, der älteste Leiter der Weltfirma C. G. Röder G. m. b. H. (Notenstich und Notendruck), ist in Leipzig im Alter von 80 Jahren gestorben.

Mannheim. An der Hochschule für Musik unter dem Vorsitz des Herrn Prof. Zuschneid bestanden acht Schülerinnen das Examen nach den Grundsätzen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare; davon erhielten zwei Schülerinnen aus der Klasse des Herrn Prof. Rehberg und eine Schülerin aus der Klasse des Herrn Prof. Zuschneid wegen ihrer glänzenden Klavierleistung das Diplom mit Auszeichnung. Als Prüfungskommissar des Verbandes war Herr Kgl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) anwesend.

München. Der jetzt hier lebende frühere Kölner Generalmusikdirektor Fritz Steinbach wurde am 17. Juni sechzig Jahre alt. Nicht nur die Gürzenich-Konzerte, deren Leitung er als Nachfolger Wüllners übernahm, sondern auch seine Tätigkeit bei der Meininger Hofkapelle, deren Mitglieder er auf größeren Reisen in alle Gegenden Deutschlands führte, und sein verständnisvolles Eintreten für Brahms haben ihm einen Namen geschaffen. Steinbach ist in Grünsfeld in Baden geboren, wo sein Vater Lehrer und Organist war. Er studierte auf dem Leipziger Konservatorium, später bei Lachner in Karlsruhe und Nottebohm in Wien. Nach einer Kapellmeistertätigkeit bei der Mainzer Stadtkapelle wurde er 1886 Hofkapellmeister in Meiningen. Hier trat er in enge Beziehungen zu Joachim und Brahms, die seiner künstlerischen Persönlichkeit den Stempel aufdrückten. Bei Gelegenheit des Joseph Joachimschen sechzigjährigen Künstlerjubiläums leitete Steinbach das auserlesene Orchester, dessen Streicherchor von Schülern Joachims aus allen Teilen Europas gebildet war. Im Jahre 1899 bei der Einweihung des ersten Brahms-Denkmals in Meiningen leitete er die musikalische Feier. Steinbach hat Lieder und verschiedene Kammermusikwerke komponiert.

Stuttgart. Max Schillings' neue Oper „Mona Lisa" soll die Uraufführung am 26. September am Hoftheater in Stuttgart erleben. Als zweite Bühne bringt die Wiener Hofoper das Werk am 4. Oktober. Für die zweite Hälfte des Oktober wurden die Erstaufführungen an der Berliner Hofoper und am Hamburger Stadttheater festgesetzt. Das Werk erscheint im Drei-Masken-Verlag in München.

Weimar. Als Festvorstellung zu Ehren des Geburtstages des Großherzogs wurde im Hoftheater nach einer Pause von 23 Jahren Alexander Ritters einaktige Oper „Der faule Hans" wieder aufgeführt.

Wiesbaden. Im Kurhause hörten wir eine größere Komposition für Männerchor und Orchester, betitelt „Die Deutsche Veste" von Guido v. Gillhausen. Das Werk benutzt mit Geschick die Motive des Lutherchorals und der deutschen Volkshymne, folgt mit Glück Wagnerschen Spuren und ist glänzend instrumentiert. Dem Verfasser, der als höherer Offizier im Kriege schwer verwundet worden ist, brachte die Aufführung reiche Ehren ein. Übrigens hat unser Kurorchester auch kleinere Kompositionen von Gillhausen erfolgreich zu Gehör gebracht, ebenso Herr Opernsänger Gluck-Winkel einige patriotische Lieder. O. D.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

// Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 26

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 1. Juli 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Erinnerungen an Johannes Brahms

1894, 1895, 1896

Mitgeteilt von **Ferdinand Schumann** (Leipzig)

I.

Musik von Brahms hörte ich zum ersten Male im Frühjahr 1891. Es war in Frankfurt a. M. bei meiner Großmutter Clara Schumann. Ich war damals 16 Jahre alt und hatte von Brahms vorher nie etwas gewußt. Eines Tages vernahm ich aus geschlossenem Nebenzimmer zauberhafte Klänge vom Flügel her. Wie gebannt horchte ich auf. Später erfuhr ich, was es gewesen war: die Haydn-Variationen von Brahms. Meine Großmutter hatte sie, mit meiner Tante Eugenie Schumann am zweiten Instrument, geladenen Gästen vorgespielt. Späterhin kam ich öfters nach Frankfurt. Einmal kam ich gerade dazu, wie sich meine Großmutter in die Fantasien Op. 116, 117 versenkte. Die Stücke waren soeben veröffentlicht, zum Teil noch im Druck. Ich hörte zu aus der Nebenstube. Jenes Fantasiestück, das mit dem Motto von Herder geschmückt ist, zog mich sofort zauberhaft in seinen Bann. Abermals war es Brahmssche Musik, der ich lauschte, und sie erschien mir so köstlich und beglückend, daß Brahms mir von Stund' an die denkbar teuerste Persönlichkeit werden sollte. Wohl hatte ich damals noch keine Ahnung von Brahms in seiner gesamtkünstlerischen Erscheinung, aber der Lyriker Brahms, der hatte es mir sofort angetan, und dazu diese Tonsprache, die eine noble und großartige Persönlichkeit verriet.

Es kann daher nicht verwundern, daß es mich lebhaft bewegte, wie es eines Tages in Frankfurt hieß: „Brahms kommt". Und so habe ich ihn zum ersten Male gesehen im Februar 1893. Das Zusammensein war kurz. Es war bei Tisch. Ich saß neben Brahms. Er hatte sich in Gedanken zuviel Braten genommen. Mit außerordentlicher Geschwindigkeit praktizierte er plötzlich auf meinen Teller alles, was er nicht haben wollte. Er machte Späße mit mir und wußte, was junge Leute essen können.

Im Herbst 1894 nahm mich meine Großmutter in ihr Haus auf. Ich blieb bei ihr bis zu ihrem Tode im Mai 1896. In diesen Jahren habe ich dort Brahms öfters und längere Zeit gesehen. Er kam, wie früher schon, jedes Jahr nach Frankfurt, um in der Umgebung zu konzertieren und alte Freunde zu besuchen. In Frankfurt speziell hatte er zahlreiche treue Verehrer, und sein Quartier bezog er bei meiner Großmutter, seiner ältesten Freundin. Sein Erscheinen bedeutete Festtage in ganz Frankfurt. Die Älteren waren erfreut und gehoben, die junge musikalische Welt geriet ins Schwärmen. Ich geriet erst recht in solche Stimmungen. Die Idee, Aufzeichnungen über Brahms zu machen, faßte daher ohne weiteres in mir Wurzel. Diese Aufzeichnungen, von denen ich Einiges mitteilen will, entnehme ich meinem musikalischen Tagebuche, das ich damals führte, in das ich bemerkenswerte Dinge notierte, die sich speziell auf künstlerischem Gebiete im Hause meiner Großmutter begaben. Stückweise nehme ich heraus aus diesem Tagebuche. Das Ganze wird daher ziemlich unzusammenhängend erscheinen. Ich bemerke nur noch, daß ich damals nicht nach Tagen, Wochen niederschrieb, sondern sofort.

Aktuell waren in den Jahren, von denen ich berichten will, die letzten Werke von Brahms: Die Kammermusik mit Klarinette, die letzte Sammlung deutscher Volkslieder und die Klavierstücke Op. 116—119. Von diesen Werken wurde im Hause täglich gesprochen. Das letzte Werk, das Brahms selbst noch herausgegeben hat, die vier ernsten Gesänge, erschienen kurz nach dem Tode meiner Großmutter. Die Krankheit der hochbetagten Künstlerin und das Hinüberschlummern in die Ewigkeit zog sich viele Wochen hin. Der Ausgang war nicht zweifelhaft. Brahms bekam des öfteren Nachricht vom Krankenlager. Die Gewißheit, seine liebste und älteste Freundin verlieren zu müssen, versetzte Brahms in die denkbar gedrückteste Stimmung. Er fühlte sich vereinsamt und dachte an seinen eigenen Tod. So hängen die vier ernsten Gesänge, die in der Dedikation mit dem Namen Max Klinger geschmückt sind, innerlich eng zusammen mit dem so geliebten Frankfurter Haus. Ich kann nicht umhin, den Brief, den Brahms später an die Hinterbliebenen geschrieben hat, und den Berthold Litzmann in seiner großen Biographie von Clara Schumann mitteilt, an dieser Stelle noch einmal hinzusetzen. Er lautet, datiert 7. Juli 1896:

„Wenn Ihnen nächstens ein Heft ‚Ernsthafte Gesänge' zukommt, so mißverstehen Sie diese Sendung nicht. Abgesehen von der alten lieben Gewohnheit, in solchem Fall Ihren Namen zuerst zu schreiben, gehen die Gesänge Sie auch ganz ernstlich an. Ich schrieb sie in der ersten Maiwoche; ähnliche Worte beschäftigten mich oft, schlimmere Nachrichten von Ihrer Mutter meinte ich

nicht erwarten zu müssen — aber tief innen im Menschen spricht und treibt oft etwas, uns fast unbewußt. und das mag wohl bisweilen als Gedicht oder Musik ertönen. Durchspielen können Sie die Gesänge nicht, weil die Worte Ihnen jetzt zu ergreifend wären. Aber ich bitte, sie als ganz eigentliches Totenopfer für Ihre geliebte Mutter anzusehen und hinzulegen".

Mögen nunmehr meine Tagebuchblätter ihren Platz finden. Die Brahms-Literatur ist mit der Zeit sehr reichhaltig geworden. Die Persönlichkeiten in Brahms' Umgebung und die mit ihm befreundeten Künstler kennt wohl nun jedermann. Daher darf ich mir auch erläuternde Mitteilungen, Fußnoten, Parenthesen, nach dieser Richtung hin füglich ersparen. Im Verlauf meiner Memoiren findet der Leser einen Brief von Brahms an Clara Schumann. Der Brief berichtet vom Leipziger Gewandhauskonzert des 31. Januar 1895. Eugen d'Albert spielte damals beide Klavierkonzerte von Brahms. Der Komponist dirigierte. Die deutsche Brahms-Gesellschaft hat mir bereitwilligst und in dankenswerter Weise den Abdruck dieses Briefes gestattet. Er ist noch ungedruckt.

* * *

1894

4. September. Heute erhielt meine Großmutter einen Brief von Brahms aus Ischl. Brahms schreibt ihr, er hätte nach der letzten Bearbeitung deutscher Volkslieder eigentlich mit dem Componiren aufhören wollen und vergleicht den Ring seiner Werke mit einer Schlange, die sich in den Schwanz beißt, insofern nämlich, als das Volkslied in seinem Opus 1 „Verstohlen geht der Mond auf" das letzte der bearbeiteten Volkslieder sei. Allein Mühlfeld hätte ihn verleitet, noch zwei Clarinettensonaten zu componiren.

30. September. Heinrich von Herzogenberg und Fräulein Hauptmann, auf der Durchreise von Stuttgart nach Berlin, bei uns zum Abendessen. Man spricht über die ausgesprochene Abneigung von Brahms gegen die Balladen von Carl Löwe.

18. Oktober. Franz Ondricek spielte gestern Abend im Opernhause ein neues Geigenconcert (Op. 53) von Dvorak. Ich höre, Brahms habe Dvorak in die musikalische Welt eingeführt, sei aber verdrießlich, daß dieser jetzt so viel und so flüchtig componire.

9. November. Brahms ist heute von Wien her in Frankfurt angekommen und hat Quartier bei uns bezogen. Er bewohnt im ersten Stock ein Zimmer nach dem Garten hinaus. Zu Mittag sehe ich ihn zum ersten Male längere Zeit: ein kleiner corpulenter Herr mit schon etwas ergrautem Vollbart. Sein fuchsrotfarbener Schnurrbart ist auffallend; aber nur die rechte Hälfte ist so gefärbt, die andere grau. Wenn er hustet, bekommt er einen starken Blutandrang nach dem Kopfe; doch verschwindet diese Erscheinung sofort. Seine Stimme ist eigentümlich hell, nicht wohlklingend; sie klingt, als sei sie zerbrochen. Mir fiel seine merkwürdige Cravatte auf, eine Façon, wie ich sie noch nicht gesehen hatte.

Brahms war äußerst lebhaft und witzig, er saß Großmutter gegenüber. Die Unterhaltung war sehr angeregt. Brahms erzählte zuerst von der Enthüllung des Mendelssohndenkmales in Leipzig, sodann, daß Mühlfeld zahlreiche Engagements aus England, Holland und der Schweiz erhalten habe, im Clarinettquintett mitzuwirken.

Abends Concert der Museumsgesellschaft. Zu Ehren von Brahms enthielt das Programm nur Werke von ihm: Tragische Ouvertüre, Orchestervariationen über ein Thema von Haydn, Violinconcert, ungarische Tänze, arrangirt für Violine und Klavier, und die C moll Sinfonie.

Dirigent war G. F. Kogel, Solist Josef Joachim, die Tänze begleitete James Kwast.

Brahms saß mit Großmutter im Saal in der ersten Reihe. Großmutter ging heute ausnahmsweise mit in das Concert; sonst geht sie nirgends mehr hin, weil sie schwerhörig geworden ist und keinen Ton mehr hören kann, selbst Orchestermusik nur im Forte. Außerdem leidet sie an Gehörstäuschungen, wie der Großvater vor seinem Ende; sie hört andauernd einzelne Töne und falsche Harmonieen. Als Joachim nach dem Concert applaudirt wurde, zeigte er auf Brahms, ging dann vom Podium zu ihm hinunter und bat ihn aufzustehen, um dem Publikum zu danken. Brahms wandte sich gegen den Saal; ein orkanartiger Applaus, donnernde Bravos und Hochrufe! Das Orchester blies Tusch.

Nach der Sinfonie betrat Brahms das Podium und nahm hier nochmals die Ovationen des Publikums entgegen.

Nach dem Concert war Brahms ausgebeten. Ich freue mich diesen außerordentlichen Concertabend miterlebt zu haben.

10. November. Großmutter fuhr heute Vormittag mit mir zum Bankier Ladenburg. Hier hielt das Joachimquartett, eben aus Berlin angekommen, die Probe zu seiner morgigen Matinée. Es waren sonst nur die Angehörigen Ladenburg's anwesend. Von Brahms wurde das B dur Quartett (Op. 67) gespielt. Der Meister saß während der Probe auf einem Sofa, mit einer Zigarre, die er zwischen zweitem und dritten Finger der rechten Hand hielt, und war sehr aufgeräumt. Machmal ging er auf und ab. Am Schlusse applaudirte er, rief halblaut: „Bravo, bravo!" Wir lasen nach aus der Partitur.

Abends brachte Brahms Herrn Mühlfeld zu Tische mit, der Künstler war soeben aus Meiningen gekommen. Zum ersten Male hörten wir die neu componirten Clarinettsonaten. Brahms saß am Clavier, meine Großmutter zu seiner Rechten und wandte um. Nach jedem Satz sprach sie ihr Entzücken aus; Brahms frug dann: „Noch weiter?" und spielte dann auf beglücktes Nicken hin weiter. Anwesend war noch meine Tante Marie Schumann, meine Schwester Julie und Herr und Frau Professor Stockhausen. Zum ersten Male erklangen in Frankfurt diese Sonaten. Nach der Musik war Abendtafel. Brahms' Kühle gegen Stockhausen fiel mir auf. Der Meister zeigte sich direkt bissig gegen den Sänger. Die Gespräche bei Tisch berührten zunächst das eben begangene Künstlerjubiläum von Johann Strauß. Brahms erzählte, daß die enormen Huldigungen für Strauß die Unzufriedenheit in höchsten Kreisen erregt hätten. Kaiser Franz Josef hätte keine Miene gemacht, seinem ersten Balletmeister einen Orden zu geben. „Ja" sagte Brahms, „verdient hat Strauß schon den Orden, aber der Kaiser mag ihn nicht."

Sodann berichtet Brahms, er würde in Wien auf seinen Spaziergängen in einem fort von Knopflochphotographen verfolgt; dies wäre ihm erst neulich wieder so gegangen, als er mit Alice Barbi spazieren ging auf dem Ring.

11. November. Um 11 Uhr Matinée des Joachimquartettes im Kleinen Saal des Saalbaues. Programm:

Mozart. Quartett G dur (Köchel 387). Brahms B dur. Beethoven A moll (Op. 132).

Brahms war anwesend; man applaudirte lebhaft. Zu Mittag Brahms mit dem Quartett bei Ladenburg.

Abends wurden bei uns die zwei Clarinettsonaten nochmals vorgetragen: Brahms und Mühlfeld. Ludwig Rottenberg, Dirigent des Opernhausorchesters, war geladen. Er stammt aus Wien und erfreut sich der besonderen Teilnahme von Brahms. Auch ein Bruder von Mühlfeld, Oboenbläser und Musikdirektor in Wiesbaden, war anwesend. Nach der ersten Sonate kam auch Joachim.

Brahms giebt beim Spielen ein merkwürdiges Geräusch von sich: man könnte es ein kurz abgestoßenes Brummen oder Schnarchen nennen. Nach der ersten Sonate machte Mühlfeld's Bruder dem auf und abwandelnden Meister Elogen. Brahms schien aber darauf nicht einzugehen: er sah den Sprecher lange an, sagte kein Wort, drehte sich um und wandelte weiter auf und ab, mit der Zigarre in der Hand.

Nach den Vorträgen ging Joachim wieder fort, und wir aßen zu Abend. Brahms erzählte von dem heutigen Diner bei Ladenburg.

Später ließ man sich im Salon bei Punsch nieder. Hier kam Brahms auf Moriz Rosenthal zu sprechen. An eine Petersburger Concertdirektion, die Rosenthal haben wollte, aber das verlangte Honorar zu hoch fand, schrieb dieser: „Sie können das Honorar riskiren. Man wird auch in Petersburg einen Virtuosen kennen lernen wollen, der Deutschland vier Jahre lang in Spannung gehalten hat“. — „Rosenthal spielt nicht schlecht“, meinte Brahms. Tausig sei freilich ein anderer Spieler gewesen, und ihm imponire Rosenthal im Vergleich zu Tausig nicht. Brahms kam dann noch auf Joseffy zu sprechen, bedauerte, daß dieser Künstler in Amerika sei und meinte zum Schluß: „Rosenthal hat den Fehler, alles zu schnell zu spielen“.

Von der Clarinette meinte Brahms, sie passe sich in ihrem Klange viel mehr dem Claviere an als die Streichinstrumente. Diese hätten einen ganz anderen Toncharakter. Die Clarinette als Soloinstrument und in der Kammermusik müsse mehr wie bisher gepflegt werden.

Das Wunderbarste an Brahms sind seine Augen von einer eigentümlichen Bläue. Die Haare trägt er hinten ziemlich lang über den Rockkragen, und dann nach allen Seiten glatt abgeschnitten. Er bedient sich manchmal des Klemmers. Wie Brahms sich giebt in der Unterhaltung, verrät ganz und gar den außerordentlichen Geist.

12. November. Am Vormittag wurde Brahms gebeten um mehrere Autographen. Zahlreiche Albums zum Einschreiben waren abgegeben worden. Der sauren Beschäftigung des Schreibens unterzog sich der Meister am Schreibtisch meiner Großmutter. Bei dieser Gelegenheit schrieb er meiner Schwester Julie ein: „In Ermangelung eines Romeo, Johannes Brahms“.

Brahms nimmt täglich um 9 Uhr das Frühstück mit uns ein. Er bekommt einen starken Kaffee, auf einer Wiener Kaffeemaschine zubereitet, die Großmutter nimmt Thee. Um diese Zeit liebt Brahms kalten Braten, Aufschnitt und Delicatessen zu sich zu nehmen. Mit Erstaunen höre ich später, daß der Meister schon um 7 Uhr in seinem Zimmer arbeitete, und diese Mahlzeit eigentlich schon sein zweites Frühstück war.

Brahms sitzt der Großmutter gegenüber, aber nach dem Frühstück setzt er sich neben sie, schon deswegen, weil sie schwer hört. Er erzählt ihr beständig in lebhafter Weise.

Zu Mittag Brahms und Mühlfeld als Tischgäste. Ein Telegramm vom Herzoge von Meiningen mit einer Einladung auf das Schloß Altenstein. Mühlfeld soll mitkommen.

Nach dem Mittagessen zogen sich die Damen des Hauses zurück. Brahms blieb mit Mühlfeld noch zusammen beim Weine. Sie unterhielten sich noch stundenlang bis zur Theestunde um 5 Uhr.

Abends sind wir alle bei meinem Onkel Louis Sommerhoff, dem Schwiegersohn der Großmutter. Eine Abendgesellschaft zu Ehren von Brahms. Ich bemerkte unter den Gästen den Geh. Sanitätsrath Spies, Vorstand der Museumsgesellschaft, sodann Musikdirektor August Grüters, die Herren vom Joachimquartett, Bankier Ladenburg, Herrn Bertuch, den Schwager des Gastgebers und Übersetzer von Frédéric Mistral's Mirèio. Die meisten Herren waren mit ihren Damen erschienen.

Es wurden wieder die Clarinettsonaten gespielt: Brahms und Mühlfeld; zum Schluß ein Clarinettentrio von Mozart mit der Großmutter am Flügel und Joachim an der Bratsche.

Nach der Musik reiste Professor Kruse nach Berlin zurück, die anderen Anwesenden aßen zu Abend. Ich nahm nicht daran Teil, sah die Speisenden nur von weitem. Auf Brahms hörte ich toasten. Als wir wieder zu Hause in der Myliusstraße waren, befand sich Brahms in behaglichster Stimmung. Ich leuchtete ihm wie jeden Abend in sein Zimmer und sah nach, ob er alles habe. Ich zündete ihm die Lichter an und ließ die Vorhänge herunter. Er nannte mich sein „Kammermädchen“, und entließ mich mit Dank und sehr kräftigem Handschlag.

13. November. Um 1 Uhr spielte Großmutter mit Mühlfeld die Fantasiestücke für Clarinette Op. 73 vom Großvater. Sie äußerte vorher auf einem Spaziergange mir gegenüber ihre Freude, mit diesem hervorragenden Künstler musiziren zu können und machte mich darauf aufmerksam, daß die Violine für diese Stücke kein Ersatz der Clarinette sein könne. Sogar der Großvater hätte zu Lebzeiten von diesen Stücken einen ganz anderen Eindruck gehabt, wenn er sie wirklich mit Clarinette gehört habe, und nicht, wie das oft geschehe, mit Violine, weil ein Bläser so schwer zu beschaffen sei.

Zu Mittag Brahms und Mühlfeld abermals als Tischgäste. Man spricht über Joachim, der eben von hier nach Winterthur gefahren ist, um in dem Verein von Ernst Radecke zu spielen. Brahms bewundert die Ausdauer von Joachim. Auf Reisen hätte er, Joachim, einen beneidenswerten Schlaf, wäre aber ein schlechter Skatspieler. — Über Hans von Bülow spricht sodann die Tischgesellschaft. Brahms meint, daß Bülow die Orchestersachen, die er aufführte, auswendig dirigirte, sei nicht erstaunlich, aber „daß er die Proben auch auswendig dirigirte, das war eminent“. Die Partituren hätte Bülow förmlich auswendig gelernt.

Bülow war soeben in Kairo gestorben.

Abends musikalische Gesellschaft bei uns zu Ehren von Brahms. Ich bemerkte viele Herren vom Hoch'schen Conservatorium: Ernst Engesser, Lazaro Uzielli, Iwan Knorr, Hugo Heermann, Naret Koning, ferner Anton Urspruch vom Raffconservatorium, meinen Theorielehrer, der auch den Schülerinnen der Großmutter Unterricht erteilt bei uns im Hause, sodann Gustav von Erlanger

und Johannes Hegar, Sohn vom Züricher Componisten und zur Zeit Schüler von Hugo Becker hier in Frankfurt. Die meisten Herren waren mit ihren Damen da. Frau Julia Uzielli sang Lieder von Brahms, nachher wurden die zwei Clarinettsonaten gegeben (Brahms und Mühlfeld) und zum Schluß die Clarinettstücke vom Großvater, mit der Großmutter am Flügel.

Die Gesellschaft war sehr animirt. Brahms ging wie ein König umher. Meine Großmutter machte trotz ihrer 76 Jahre noch die Honneurs des Hauses.

Abends aßen wir mit Brahms und Mühlfeld alleine zu Abend.

14. November. Heute Abreise von Brahms und Mühlfeld nach Meiningen.

Er will im Februar wiederkommen. Abends legte Großmutter Max Klinger's Brahmsfantasie auf. Brahms hat ihr ein Exemplar geschenkt. Der Meister findet das Bilderwerk genial. Ein anderes Werk von Klinger „Amor und Psyche" ist Brahms dedizirt.

15. November. Ich höre nachträglich, daß Brahms sich gestern über das Projekt eines Bülowdenkmales in Hamburg geäußert habe. Brahms ist dagegen, trotz seiner Freundschaft für Bülow. Gebeten, zu dem Denkmal beizusteuern, lehnte er ab. Es wäre gegen sein Gefühl, einem Manne, der nichts hinterlassen, der keine neue Epoche in der Musik hervorgerufen, ein Denkmal zu setzen. Daß es kein Geiz von ihm sei, beweise der Umstand, daß er des öfteren bedeutende Summen an Orchesterfonds u. dgl. ausgebe. Bülow wäre wohl ein eminentes Direktionstalent gewesen. Das berechtige aber nicht zu einem Denkmal.

15. December. Im gestrigen Museumsconcert wurde vor Beginn dem Dirigenten G. F. Kogel auffallend applaudirt. Heute höre ich, daß Wilhelm Jordan, der hier in Frankfurt lebt, soeben in einem Münchener Blatt ein Gedicht „Pultheroen" publizirt hat. Die Frankfurter Zeitung druckte es nun neulich ab. Dieses Gedicht geißelt die Art und Weise vieler Dirigenten in der Interpretation der Werke unserer Meister und berichtet im Speziellen von einer Aufführung der Schumann'schen B dur-Sinfonie durch Kogel im Concert der Museumsgesellschaft. Nach der Aufführung sei der Dirigent zu der Wittwe Schumann's gegangen und habe sie gefragt: „Wie gefiel Ihnen das?" Darauf erwiderte die Wittwe (im Gedicht): „Was mein Gatte gemeint, haben Sie garnicht erfaßt". „Ja, aber es macht größeren Effekt", war die Antwort im Gedicht. Ich habe das Gedicht gelesen. Nun hatte Jordan zwar keine Namen genannt, auch die Sinfonie nicht namentlich erwähnt, aber alles paßte auf die genannten Personen. Die Großmutter hat sich tatsächlich hier in Frankfurt die B dur-Sinfonie angehört in einer Probe des Museumsorchesters. Sie war von Herrn Kogel eingeladen worden mit der Bitte um Fingerzeige hier und dort. Es muß schon länger her sein. Jetzt geht sie nirgends mehr hin, da sie zu sehr an Gehörsstörungen leidet. Musik gar zu lange anzuhören, strengt sie auch zu sehr an. Ich höre aber, Wilhelm Jordan habe zuviel gesagt. Die Großmutter äußerte sich nicht so zu Herrn Kogel und sagte auch zu Hause nur: „er macht nicht Alles richtig im Sinne des Componisten". Sie erzählte das heute bei Tische. Sie ist sehr verdrossen, daß Jordan so übertreibt und wird in der Frankfurter Zeitung heute gegen ihn schreiben.

16. December. Ich höre heute vom Wandel der Zeiten. Schumann bekam für seine Sinfonien 200 Thaler, Brahms schon für seine erste Sinfonie 17 000 Mark.

(Fortsetzung folgt.)



Gebrüder Reinecke Hof-Musikalienverlag

Zum 25jährigen Bestehen

(Gegründet am 25. Juni 1890)

Den beiden Söhnen des Altmeisters Carl Reinecke verdanken wir's, daß unsere von Robert Schumann begründete „Neue Zeitschrift für Musik" überhaupt noch besteht. Sie haben sie, nachdem der Verlag mehrfach gewechselt, im Jahre 1910 übernommen und in den jetzigen schweren Zeiten mit großen Opfern durchgehalten. Es ist deshalb selbstverständlich, daß die Schriftleitung, obendrein im freundschaftlichsten Verhältnisse zu beiden Inhabern stehend, der 25jährigen Jubelfeier der Firma mit einigen Worten gedenkt. Auch unseren über die ganze Erde verstreuten Lesern und Mitarbeitern werden Mitteilungen über unsern Verlag, der nicht nur der Zeitschrift sondern auch sonst der musikalischen Literatur auf allen Gebieten mit hohem Idealismus dient, willkommen sein.

Am 25. Juni 1890 gründeten die in den Häusern Breitkopf & Härtel, Bote & Bock und Raabe & Plothow für ihren Beruf vorgebildeten Carl Reinecke (geboren 1865) und Franz Reinecke (geboren 1868) die unter der Firma „Gebrüder Reinecke" bekannt gewordene Musikalienhandlung in Leipzig. Die Firma betrieb von Anfang an hauptsächlich Musikverlag, der noch heute den Schwerpunkt des Hauses bildet, gliederte aber bald ein Buch- und Musikversandgeschäft an, das besonders nach auswärts schnell an Ausdehnung zunahm.

Durch Erwerbung einiger ganzer Musikverlage sowie einzelner Werke aus fremden Verlagen vergrößerte sie schnell den Verlag, übernahm 1902 einen Teil des Löbelschen Musikverlages und damit eine ganze Reihe wertvoller Orgelwerke (von Gustav Flügel, Paul Geist, Ad. Hesse u. a.) und kaufte musikliterarische Werke aus dem Verlage der Deutschen Verlagsaktiengesellschaft, darunter die bekannte Musikgeschichte von Franz Brendel und das berühmte zweibändige Werk über Beethovens Leben und Schaffen von A. B. Marx.

Außer guter Instrumental- und Vokalmusik, zahlreichen Männerchorwerken (mit und ohne Begleitung), Liedern usw. brachten Gebrüder Reinecke auch instruktive Klavierwerke (Sonatinen und Etüden von Carl Heinr. Döring, Betty Reinecke, Ludwig Samson) und gute, zum Gebrauche beim Unterricht geeignete Vortragsstücke (J. Field, L. H. Fischer, Fr. Kirchner, Arnoldo Sartorio, Ludwig Scharnke, Max Östen u. a.). Vor allem zu nennen ist die ausgezeichnete Einzelausgabe Beethovenscher Sonaten für Pianoforte, die zwei für das Studium überaus wichtige Faktoren vereinigt: sie läßt den Urtext erkennen und ist zugleich instruktiv, indem sie außer dem Fingersatz, der den Noten übergedruckt ist, in zahlreichen Fußnoten (deutsch und englisch) kritische Bemerkungen (Richtigstellung zweifelhafter Stellen nach dem Originaltext), Ausführung von Verzierungen, Trillern und andere erforderliche Anweisungen gibt. Unter Carl

Reineckes Leitung ist sie auf Grund seines Kommentars zu Beethovens Klaviersonaten von Professoren des höheren Klavierspieles am Kgl. Konservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet worden.

Auch gute Haus- und Konzertmusik für Pianoforte hat die Firma gepflegt: Klavierstücke von Theodor Gouvy, Leoncavallo, Carl Reinecke, Xaver Scharwenka, Heinr. Schulz-Beuthen, Leopold Carl Wolf, altfranzösische Klavierstücke von Dandrieu, Daquin, Lully, Rameau, nach der französischen Überlieferung herausgegeben und mit Vortragsbezeichnungen und Anmerkungen versehen von Otto Victor Maeckel, einem Schüler Raoul Pugnos.

Von größeren Werken, die Reineckes herausbrachten, nennen wir nur das letzte Cellokonzert ihres Vaters Carl Reinecke, das unter dem Titel „Romanzero" erschienen ist, ferner eine in Paris, Straßburg und zahlreichen anderen Orten mit großem Erfolge aufgeführte Suite für Orchester von M. J. Erb, die Festouvertüre mit Schlußchor: An die Künstler von Carl Reinecke (Op. 218) und die erst kürzlich erschienene Sinfonie in D moll „Per aspera ad astra" von August Scharrer, die in kurzer Zeit große Erfolge hatte. Überall bekannt sind die reizenden Märchenkompositionen Carl Reineckes, des Entdeckers dieser Kompositionsgattung, z. B. die duftige Märchenkantate „Schneeweißchen und Rosenroth" für drei Solostimmen (zwei Soprane, ein Alt), dreistimmigen weiblichen Chor, Deklamation und Klavierbegleitung (Op. 208), die reizenden Kinderopern „Die Teufelchen auf der Himmelswiese" (Op. 245) und „Traumfriedel" (Op. 278), von denen besonders die beiden ersten unzählige Aufführungen erlebten.

Wie wenige Firmen haben es sich die Gebrüder Reinecke angelegen sein lassen, klassische Werke, die bisher nicht im Druck erschienen waren, aber musikgeschichtlich und teils auch rein musikalisch höchst interessant sind, erstmalig zu veröffentlichen und damit der praktischen Musikpflege zugänglich zu machen, so die ausgewählten Orchesterwerke von Dittersdorf, darunter sechs Sinfonien nach Ovids Metamorphosen und die Karnevalssinfonie, ein unvollendetes Oratorium von Josef Haydn, die Ouvertüre zu seiner Oper „L'isola disabitata" und die Soprankantate „I Lamenti d'amore" von Gluck (sämtlich bearbeitet von Josef Liebeskind).

Auch die Herausgabe vorzüglicher Bearbeitungen klassischer Werke für Pianoforte, zum Teil für den Konzertvortrag von Carl Reinecke bearbeitet, verdankt man dem Verlage, z. B. Beethoven-Reinecke: Ecossaisen, Ländrische Tänze, Walzer; Mozart-Reinecke: Menuett in B dur; Schubert-Reinecke: Menuett (F dur) aus dem Oktett Op. 166; Mozart-Rösser: Romanze aus der Waldhornsonate (Es dur).

Schließlich haben sich Reineckes, die übrigens (schon 1893) die Erfinder des für die Reklame in der neuen Chorliteratur jetzt allgemein gebrauchten Partiturenkataloges sind, auch auf dem Gebiete der musikalischen Bücher betätigt, mit bekannten Schriften Carl Reineckes über die Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, den Erläuterungen der Beethovenschen Klaviersonaten, dem Erinnerungsbuch „Und manche liebe Schatten steigen auf", Adolf Carpes Buch über den Rhythmus u. a.

Im Jahre 1894 wurden die Inhaber der Firma vom Herzog von Sachsen Koburg und Gotha zu Herzoglich Sächsischen Hof-Musikalienverlegern ernannt. 1904 beteiligte sich die Firma auf der Weltausstellung in St. Louis an der mit dem höchsten, dem „Großen Preise", ausgezeichneten, vom Verein der Deutschen Musikalienhändler veranstalteten Gesamtausstellung.

Die Schriftleitung nimmt mit Genugtuung Anlaß, den hochgesinnten, in dieser harten Zeit so opferwilligen Verlegern unserer „Neuen Zeitschrift für Musik" herzlichst zu danken und zur Jubelfeier die besten Glück- und Segenswünsche auszusprechen.

Friedr. Brandes

Rundschau

Oper

Braunschweig Das Hoftheater hat trotz der sich häufenden Schwierigkeiten durchgehalten, die Oper beanspruchte bis zuletzt die größte Teilnahme, namentlich wegen der wichtigen Gastspiele; da Berta Schelper Darmstadt der alten Welfenresidenz vorzieht und Kammersänger Hans Tänzler das Schwert mit der Leier vertauschte, mußte die Leitung für eine hochdramatische Sängerin und einen stellvertretenden Heldentenor sorgen. Von den Bewerberinnen Gisela Korda [Frankfurt a. M.] („Walküre"), Maryla v. Falken [Bremen] („Götterdämmerung"), Elisabeth Schumann [Stettin] und Kammersängerin Anna Zoder („Fidelio") kommt nur letztere für uns in Betracht, weil sie vom Anfang an zur treibenden Kraft, zum Mittelpunkt des Ganzen wurde, überhaupt eine fertige, künstlerisch abgerundete, einheitliche Leistung bot. Willy Ulmer [Zürich] („Tannhäuser") neigt in Stimme und Naturanlage weit mehr nach dem lyrischen als dem Helden-Tenor, die Pilgerfahrterzählung streifte kaum die wuchtige Tragik, sie erinnerte an Luisens Limonade in „Kabale und Liebe". Die Leiter Hofrat R. Franz und Hofkapellmeister C. Pohlig konnten sich nicht entscheiden, sondern sagten wie die Zeitung beim Roman „Fortsetzung folgt"; die neue Spielzeit wird also an das fröhliche Ende den fröhlichen Anfang anschließen und wieder mit Gästen beginnen. Eine ganze Reihe wurde nach der Probe mit Klavierbegleitung nach Hause geschickt, denn viele sind berufen, aber wenige auserwählt.

Aushilfsweise erschienen Frau Walleni [Hannover] als Sieglinde („Walküre") und Marg. Elb [Magdeburg] („Meistersinger"); in diesem Werk bot Friedrich Plaschke [Dresden] als Hans Sachs eine Musterleistung und eroberte sich nach dem „Fliegenden Holländer" weitere Kreise; auch sein Stimmkollege Kronen [Hannover], der den Wotan und Wanderer im „Ring des Nibelungen" sang, muß neben Schorn [Kassel] als Mime mit Anerkennung genannt werden, während Rübsam vom Deutschen Opernhause [Berlin] als Sebastiano („Tiefland") nicht alle Erwartungen erfüllte. Ein seltenes Ereignis war das Jubiläum des Kammersängers Bernh. Noeldechen, der vor 40 Jahren seine hiesige Tätigkeit als Marcel („Die Hugenotten") begann und diesen Allerweltsgreis nochmals erfolgreich sang. Natürlich wurde er durch Blumen, Lorbeeren und Geschenke aller Art geehrt, denn er erwarb sich in der langen Zeit durch seine Tüchtigkeit, Gewissenhaftigkeit, sein liebenswürdiges, bescheidenes Wesen um das Hoftheater entschiedene Verdienste, erfreut sich außerdem in der ganzen Stadt großer Beliebtheit und denkt gar nicht an den Abschied. Die Koloratursoubrette Elly Clerron verabschiedete sich nach dreijähriger erfolgreicher Wirksamkeit und ersah aus vielen äußern Zeichen ebenfalls, wie man sie hier schätzt. Ihr Lands-

mann, der 12jährige Wunderknabe P. Bürton [Prag] verschönte das Fest beim Fürsten Orlofsky („Fledermaus") durch einige Vorträge („Zigeunerweisen" von Sarasate, „Die Biene" von Schubert, als Zugabe „Humoreske" von Dvorak) und erhöhte dadurch die Zugkraft der Vorstellung. Außerdem trat er im zweiten Wohltätigkeitskonzert der Hofkapelle neben Cläre Dux und Paul Knüpfer [Berlin] auf, weckte mindestens die gleiche Teilnahme und hatte nach Mendelssohns Violinkonzert und einem Wiegenlied eigener Komposition denselben rauschenden Erfolg.

Mitte Juni wurde das Hoftheater geschlossen. Eine Ermäßigung der Eintrittspreise fand hier nicht statt, die Mitglieder beziehen vom 1. Juli ab wieder die volle Einnahme ohne jeden Abzug. Die Ferien dauern bis zum 28. August, Goethes Geburtstag wird mit „Egmont", tags vorher in Wolfenbüttel mit Iphigenie auf Tauris gefeiert; als nächste Opern sind „Orpheus und Euridice", „Die Walküre", „Die Meistersinger" und „Salome" in Aussicht genommen. Das Bild der abgeschlossenen Spielzeit ist höchst erfreulich, nach Überwindung der dumpfen Stimmung in den ersten Kriegswochen wurde allabendlich gespielt, für den zu den Fahnen einberufenen Intendanten Frh. v. Wangenheim übernahmen Hofrat Rich. Franz und Hofkapellmeister C. Pohlig die Leitung, die mit überragender Sachkenntnis und ausgesprochenem Organisationstalent die infolge der Lücken — allmählich folgten 49 Mitglieder dem Rufe des Vaterlandes — entstandenen Schwierigkeiten leicht überwanden, so daß sich das Sprichwort von dem guten Ende auch hier bewährte. Von 45 verschiedenen Opern waren 33 deutsch, 9 von R. Wagner wurden 30mal gegeben, „Der Ring des Nibelungen" 3mal im Zusammenhange. Neu traten in den Verband der Oper: B. Schelper (hochdramatische Sängerin), Else Hartmann (Koloratursängerin), Fr. Weber (Soubrette), die Herren O. Hagen (Heldentenor), M. Koegel (lyrischer Tenor) und Rich. Hedler (Heldenbariton); es scheiden aus: Curlos Sengstock (lyrischer Tenor), der als ehemaliger Offizier gleich zu Anfang des Krieges durch 7 Kugeln schwer verwundet in französische Gefangenschaft geschleppt wurde, wo er vollständig genesen ist, ferner B. Schelper, Elly Clerron, Gertr. Diedel-Laaß, Fr. Weber, die Herren O. Hagen und L. Löschcke. In dem Wettbewerb um die freigewordenen Fächer siegten: Gertrud Stretten, die Herren Tänzler und Frorath (Spielbariton); die Aussichten sind ebenso günstig wie die militärischen auf der Weltbühne, das hiesige künstlerische Heldentum wird mit Einsetzung aller Kraft unter dem Schutze unseres kunstsinnigen Herzogspaares jede Schwierigkeit wie bisher überwinden.

Ernst Stier

Noten am Rande

„In der Heimat, da gibt's ein Wiederseh'n." Der Kustos der Musikabteilung der Münchener Hof- und Staatsbibliothek Dr. Gottfried Schulz stellt an Hand der eingelieferten Pflichtexemplare fest, daß dies Lied unter dem Titel „Der gute Kamerad" für Männerchor bei Böhm & Sohn in Augsburg schon lange vor dem Kriege erschienen ist.

Über Schicksale eines Marschner-Denkmals wird der Voss. Ztg. geschrieben: Heinrich Marschner besitzt zwei Denkmäler, eins in Zittau, seinem Geburtsort, und ein berühmteres in Hannover, der Stätte seines langjährigen Wirkens. Die Geschichte dieses Monuments ist recht bewegt. Noch im Todesjahre des Meisters, 1861, rufen Josef Joachim und Friedrich Spielhagen, beide damals in Hannover, entrüstet vielleicht durch den Friedhofskandal, den die Taktlosigkeit eines Geistlichen bei der Bestattungsfeier verschuldet hat, zur Errichtung eines Denkmals für den liberal gesinnten Musiker auf. Es gehen nur schmale Spenden ein, nachdem das „Leipziger Tageblatt" mitgeteilt hat, daß Marschners Tochter Toni mit sieben Kindern in Hamburg Not leide, eine Behauptung, die Spielhagens „Zeitung für Norddeutschland" bestreitet. Die Sammlung schläft nun ein, wenn auch der Plan nicht aufgegeben wird. Zwölf Jahre später meldet die „Spenersche Zeitung", Toni habe sich aus Hunger erhängt, und die „Berliner Wespen" schlagen höhnend für das Monument diese Inschrift vor:

„Hier ruht ein Künstler, der sein ganzes Leben
Der deutschen Kunst geweiht — o bittre Not!
Er bittet für sein armes Kind um Brot —
Und dieser Stein ward ihm gegeben."

Die Nachricht ist falsch, und so schreibt man noch im selben Jahre einen Wettbewerb aus, an dem sich die gefeierten Bildhauer jener Zeit (da nur 27000 Mk. verfügbar waren) nicht beteiligten. Den Auftrag erhielt Hartzer-Berlin. Am 17. Juni 1877 wurde das Denkmal vor dem Hoftheater enthüllt, von dem der pensionierte Generalmusikdirektor (Marschner erhielt diesen Titel tatsächlich erst bei seinem Abschied, richtiger seiner Verabschiedung) sich grollend zurückgezogen hatte.

Kreuz und Quer

Berlin. Eine neue Kriegsliedersammlung „Heil deutschem Schwert" ist als Heft 28/29 der bekannten Folge der „Kriegsschriften des Kaiser-Wilhelm-Dank" erschienen (Verlag der Kameradschaft in Berlin). Das Heft ist bereits die zweite Sammlung von Kriegsliedern, die in jener Schriftenfolge erschienen sind. Während das erste, mit außerordentlichem Beifall aufgenommene Heft (Nr. 6/7 Kriegslieder 1914) der Stimmung am Kriegsanfang entsprechend überwiegend der Vertonung pathetischer Dichtungen gewidmet war, ist das vorliegende zweite ganz unter dem Gesichtspunkte des Volkstümlichen zusammengestellt worden und gibt eine Auswahl der besten in diesem Kriege entstandenen volkstümlichen Kriegs- und Soldatenlieder in Ernst und Scherz. Dementsprechend ist auch in der Vertonung eine leichtfaßliche, klangvolle und volksliedmäßige Melodie angestrebt. Als wertvolle Neuerung, durch die sich die Sammlung von ähnlichen unterscheidet, ist von den Komponisten jedem Liede eine leicht spielbare und vornehm klingende Klavierbegleitung beigegeben; auch der zweistimmige Satz, der dem ersten Hefte viele Freunde verschaffte, ist beibehalten. Das Heft ist erstaunlich reichhaltig. 31 Lieder sind von einer Reihe der bekanntesten Namen auf dem Gebiete der Liedkomposition vertont worden.

Coburg. Der Coburger Ernst-Albert-Oratorienverein (Leitung: Hofkapellmeister Alfred Lorenz) brachte im Kriegsjahr statt wie alljährlich zwei abendfüllende Chorwerke zwei Konzerte mit gemischtem Programm. Besonders viel war Bach vertreten: zwei Kantaten „Ein feste Burg" und „Ich hatte viel Bekümmernis", neun Einzel- und Zwiegesänge. Außerdem Händel (Halleluja), Schubert (Stabat mater), Brahms (zwei Chöre aus dem Requiem, vier ernste Gesänge). Die Hofkapelle steuerte Mozart „Maurerische Trauermusik", Liszt „Hunnenschlacht", Wagner „Karfreitagszauber" bei. Als Solisten wirkten mit Frl. Greß, v. Kronau, L. Schmidt, Fr. Schwarz-Neubeck, Lina Baak, Fr. Töpfer, die Herren Arlberg, Sturz und Wolff.

Darmstadt. Mit dem 8. Juni begannen am hiesigen Hoftheater die Ferien. Der von der Intendanz herausgegebene Rückblick auf die Spielzeit 1914/15 ergibt insgesamt 240 Vorstellungen, denen 268 im vorigen Jahre gegenüberstehen. Davon entfielen auf Oper und Operette 101, auf Konzerte 4 Veranstaltungen. Er erschienen neu: A. Kaiser, „Theodor Körner"; E. Humperdinck, „Die Marketenderin"; C. Millöcker, „Der Feldprediger"; neu einstudiert: Halevy, „Die Jüdin", Gluck, „Orpheus und Euridice" (in der für die Salzburger Mozartfestspiele besorgten Bearbeitung und Einrichtung); Meyerbeer, „Die Hugenotten"; Wagner, „Rienzi". Erwähnt seien auch ein Wagner- und ein Lustspielzyklus („Figaros Hochzeit", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Der Wildschütz" und „Der Barbier von Sevilla"). Am 10. Januar erlebte „Carmen" die 100. Aufführung. Als Gäste traten in der Oper auf: R. Hutt [Frankfurt] (3 mal), L. v. Weingartner-Marcell (3 mal), G. Geyersbach [Wien] (6 mal), L. Slezak [Wien] (2 mal), A. Schützendorf-Bellwiedt [Prag] (1 mal), Fr. Plaschke [Dresden] (1 mal) und H. Hensel (2 mal).

Dresden. Der Kammervirtuos Christian Ritter Schmidt ist nach längerer Krankheit im Alter von 51 Jahren gestorben. Er war ein hervorragender Oboe- und Englischhornbläser.

— Therese Malten, die frühere ausgezeichnete Wagner-Sängerin, feierte ihren sechzigsten Geburtstag.

St. Gallen. Domkapellmeister Eduard Stehle ist am 21. Juni im Alter von 76 Jahren gestorben. Geboren am 17. Februar 1839 zu Steinhausen in Württemberg, war er 1874 bis 1913 in St. Gallen Domkapellmeister und Domorganist an der Benediktiner-Kathedrale. Stehle zählt zu den bekanntesten katholischen Kirchenkomponisten. Er schrieb Messen, Motetten, Kantaten, Chorwerke mit Orchester, Orgelstücke u. a. Er gehört zu den sogenannten Cäcilianern, die für die Rückkehr zur klassischen a cappella-Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts und für die Pflege der neuen Kirchenmusik im Sinne eines Palestrinas eintreten. Stehle ist auch bekannt als Herausgeber der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Der Chorwächter".

Goslar. Wie in vielen Städten Deutschlands wird auch hier Bach während des Krieges mit besonderem Eifer und Erfolg gepflegt. Musikdirektor Georg Christiansen führte in der schönen Frankenberger Kirche zu wohltätigem Zweck bei billigen Eintrittspreisen Aufführungen ein, die für die Einwohnerschaft zum Gottesdienste, für die Kunstfreunde zu einem musikalischen Ereignis wurden. Seinen tüchtigen Chorgesangverein verstärkte er durch Knabenstimmen, schulte das Orchester und leitete die Konzerte mit augenscheinlicher Begeisterung, das letzte enthielt die drei Kantaten: „Nun ist das Heil", „Schlage doch" und „Wachet auf!" Der künstlerische Erfolg hielt dem äußern die Wage. E. St.

Gotha. Der Gothaer Musikverein entwickelte, seit ihn Hofkapellmeister Alfred Lorenz wieder übernommen hat, eine rührige Tätigkeit. Während der Chor sonst im Winter zwei Choraufführungen veranstaltete, trat er diesmal von Februar bis Ende der Spielzeit nicht weniger als fünfmal an die Öffentlichkeit. Die Konzerte waren in der ersten Hälfte des Winters wegen des Krieges eingestellt. Erst am 6. Februar wurde die Vereinstätigkeit eröffnet, und zwar mit einem Kirchenkonzert, da der Konzertsaal in ein Lazarett verwandelt ist. Das weihevolle Programm lautete: Liszt Heldenklage. Wolf-Ferrari „Talitha kumi"! (zum ersten Male) für Soli, Chor und kleines Orchester. Wagner Vorspiel, Fußwaschung und Karfreitagszauber aus Parsifal (Parsifal und Gurnemanz: die Herren Kammersänger Goltz und Fischer). Am Gründonnerstag wurde Händels „Messias" mit den Solisten Ohlhoff, Bandel, Wolff und Arlberg aufgeführt (Orchester: Hofkapelle). Dazwischen fand ein Solistenkonzert von Emmi Leisner und Karl Straube statt, welches so gut gefiel, daß dieselben Solisten am 1. Mai noch einmal engagiert wurden. Nebenbei dienten kriegswohltätigen Zwecken drei Bach-Kantaten-Abende mit je zwei Kantaten (Nr. 6, 12, 8, 140, 105 u. 172), über die schon berichtet ist.

Gumbinnen. Die Singakademie brachte unter Leitung ihres Chordirektors Alfred Lange im ersten Wohltätigkeitskonzert (20. Juni) u. a. den Kriegspsalm von dem Berliner Komponisten Martin Grabert „Errette mich, mein Gott, von meinen Feinden", eine sehr schwungvolle und interessante Komposition, die aus der Handschrift des Vertoners gesungen wurde, zur erfolgreichen Aufführung. Als Solisten wirkten mit: Herr Kapellmeister Reich, Frankfurt a. M. (Violine) mit Werken von Händel und Bach sowie Herr Chordirektor Lange (Orgel): mit dem Flötenkonzert von Rinck, der Toccata und Fuge D moll von Bach.

Halle. An Bruno Heydrichs Konservatorium waren zu den Lehrerprüfungen nach den Satzungen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare zugelassen: Frl. Elsa Boltze aus Clausthal (Klavier), Frl. Frieda Giesemann aus Halle (Klavier) und Frau Margarete Tange-Wenzel aus Halle (Gesang). Sie legten am 12. u. 13. Juni die Prüfungen ab. Herr Direktor Heydrich war als Prüfer tätig und die Vorstandsmitglieder des genannten Verbandes, Herr Kgl. Musikdirektor Holtschneider [Dortmund] und Herr Kgl. Musikdirektor Prof. Zuschneid [Mannheim] als Prüfungskommissare. Die drei Prüflinge erhielten das Reifezeugnis als Lehrer für die Unter- und Mittelstufe sowie die Urkunde des Verbandes zugesprochen. Der

Prüfung schloß sich eine Beratung der Vorstandsmitglieder des Verbandes an, in welcher weiteres über den Ausbau der Satzungen und die staatliche Musiklehrerprüfung und Gründung einer Musikkammer erörtert wurde.

Neuyork. Alfred Hertz, der deutsche Dirigent der Metropolitan-Oper, der nach der „V. Z.“ infolge der Treibereien seines italienischen Kollegen Toscanini und der Parteinahme des gleichfalls italienischen Direktors Gatti-Casazza vor kurzem seinen Abschied von der Stätte seines langjährigen Wirkens nehmen mußte, soll, wie in Amerika verbreitete Nachrichten besagen, die Gründung einer neuen deutschen Oper in Neuyork beabsichtigen, wozu ihm von einflußreichen Gönnern bedeutende Geldmittel zur Verfügung gestellt seien.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 27

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 8. Juli 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Erinnerungen an Johannes Brahms

1894, 1895, 1896

Mitgeteilt von **Ferdinand Schumann** (Leipzig)

II.

1895

26. Januar. Brahms dirigiert eben in Leipzig. Er kommt bald wieder nach Frankfurt.

7. Februar. Der Kritiker der Signale für die musikalische Welt in Leipzig, E. Bernsdorf, sagt in der No. 9 dieses Blattes von den Clarinettsonaten, sie enthielten mehr Schlacken wie Gold. Beim Mittagessen höre ich, dieser Kritiker sei ein Feind von Brahms. Die Signale sind das Organ Rubinsteins, der auch nichts von Brahms wissen wollte. Besitzer der Signale und Verleger von Rubinstein ist in einer Person Bartholf Senff. Ein ergötzlicher Auftritt zwischen beiden Männern wird erzählt. Es war in Leipzig. In einer Gesellschaft kamen sie zusammen als Geladene. Als man frug: „Kennen sich die Herrschaften schon?", klopfte Brahms seinem Feinde auf die Schulter: „Nicht wahr, Herr Bernsdorf, wir kennen uns?" —

8. Februar. Beim Mittagessen äußert sich Großmutter des Längeren über Brahms. Sie nennt ihn einen eminenten Geist. Wenn er so bei Tische säße und seine Witze mache, so merke man dies nicht so, erst wenn man sich mit ihm in ein tieferes Gespräch einlasse. Im Gegensatz zu Schumann entzöge sich Brahms der Unterhaltung, wenn man mit ihm über ein Musikstück reden wolle. Brahms hätte auch mit Mendelssohn und Schumann leben können und doch seine eigene Individualität bewahrt.

10. Februar. Mühlfeld ist eben in London; er spielt die Clarinettsonaten dort mit Fanny Davis.

11. Februar. Brahms hat soeben aus Leipzig geschrieben. Seine Zeilen lauten:

„Liebe Clara.

Dein liebes Leipzig so recht von Herzen loben zu hören, ist Dir doch gewiß ein rechtes Gaudium! Da lasse Dir denn von meinen acht Tagen dort erzählen und Du kannst die Freude haben! Es war wirklich eins der hübschesten Konzert-Abenteuer, die ich erlebt habe, und in Allem so durchaus gelungen, daß es schwer ist, das Einzelne zu nennen. Zuerst also das Wetter, an dem man dort nicht gar oft große Freude hat, ich aber jeden Tag neue, dann, daß Herr Kraft (Hotel de Prusse) mich wie einen Fürsten logiert hatte und wie den bescheidensten Bürger bezahlen ließ. Dann aber geht's so schön weiter, Eins besser wie das Andere. Orchester, Quartett, d'Albert, Mühlfeld, Publikum, Direktion, dazu Museum, Klinger und was Alles. Daß auch Anderen die Sache hübsch erschien, magst Du schon daraus ersehen, daß d'Albert von der Direktion 200 M. mehr als sonst bekam, — ich aber, der ich nur eine Art Reiseentschädigung erwartet hatte, — 2000 Mark! Dazu aber gab die Direktion ein großes Festessen (160 Personen) in meinem Hotel. Dies aber war so heiter und angeregt, wie wir es seiner Zeit bei Limburger nicht erlebten.

Die beiden Klavierkonzerte hintereinander wirst Du dir schwer und ungern vorstellen. Aber du hättest es ausgehalten, so selbstverständlich, zweifellos und vortrefflich ging alles in Probe und Konzert. Ich wartete bei der Schluß-Ouvertüre vergebens, daß jemand aufstehe und gehen solle. Über die Zwischennummern wirst du dich wundern. Aber auch diese waren gerade recht, namentlich auch, weil die Sängerin wirklich ein allerliebstes junges Mädchen war, die diese Sachen ganz vortrefflich sang (Schülerin von Frl. Orgeni, die ich bei der Gelegenheit einmal wieder sah).

Mein Geplauder hier kommt mir in jeder Beziehung sehr schlimm vor! Aber es besser zu machen geht nicht, der unzähligen Briefe wegen, die daliegen! Du sollst dich ja auch nur über dein Leipzig freuen und nebenbei über die schönen Tage, die es mir machte. Am 14ten soll in Frankfurt Probe des Quintett mit Klarinette sein. Könnte das nicht bei dir sein, daß du recht behaglich zuhören könntest? Am 15ten Mannheim, am 16ten Frankfurt, am 17ten Rüdesheim-Beckerath und am 18ten darf dir vielleicht noch einmal Lebewohl sagen? Dein herzlichst grüßender Johannes".

[1915. Es handelt sich in diesem Brief um das Konzert im Leipziger Gewandhause vom 31. Januar 1895. Das vollständige Programm lautete: Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini, Konzert für Pianoforte in D moll Op. 15 von Brahms, vorgetragen von Herrn Eugen d'Albert. Unter Leitung des Komponisten. Rezitativ und Arie aus Ernani von Verdi, gesungen von Frl. Erika Wedekind. Konzert für Pianoforte in B dur, Op. 83 von Brahms,

vorgetragen von Herrn Eugen d'Albert. Unter Leitung des Komponisten. Lieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Frl. Wedekind. a) Nacht und Träume, Schubert; b) Nur wer die Sehnsucht kennt, Schubert; c) Guten Morgen, E. Grieg; d) Die Nachtigall, A. Alabieff. Akademische Festouvertüre von Brahms. Unter Leitung des Komponisten.]

13. Februar. Brahms kam heute $12^1/_2$ Uhr an. Er aß gleich zu Mittag mit uns, erzählte wieder interessante Dinge. Die in Wien lebende Violinvirtuosin Marie Soldat-Röger sei für die Welt verloren. Wien sei zu weit, als daß sie von da aus Engagements in Deutschland annehmen könnte. In London wäre ihr richtiger Platz. Wir hören durch Brahms von einer Äußerung des Herzogs von Meiningen zu Mühlfeld: „Wenn es sich um Brahms handelt, daß Sie Urlaub haben möchten, können Sie Meiningen verlassen, ohne mich erst zu fragen". —

Heute Nachmittag 4 Uhr sollte bei uns Probe zum Clarinettenquintett sein, das aber nicht in Frankfurt gespielt werden soll, sondern in Mannheim, und zwar durch das Heermannsche Quartett mit Mühlfeld. Um $4^1/_2$ Uhr waren dann Alle da: die Herren Heermann, Bassermann, Welker, Hugo Becker, sowie die Gäste: die Landgräfin Anna von Hessen, Baronin von Rotschild und viele Andere. Aber der Landgraf war nicht da, und auch nicht Herr Mühlfeld. Man telefonirte ins Hotel Continental, wo Mühlfeld absteigen wollte, aber man erfuhr, daß er noch gar nicht in Frankfurt eingetroffen sei. — Man spielte daher an Stelle des Quintettes das G moll-Klavierquartett von Brahms. Brahms übernahm selbst die Klavierpartie, Bassermann blätterte um.

Darnach wurde das F dur-Trio von Schumann gegeben. Dabei saß Großmutter am Flügel, die Herren Heermann und Hugo Becker an den Pulten. Das Trio wurde auf besonderes Bitten von Brahms vorgetragen; er wollte es gerne einmal wieder hören. Leider aber wurde nicht zu Ende gespielt: Großmutter fühlte sich indisponirt und etwas leidend, und so wurde das Finale weggelassen. Brahms saß beim Trio abseits von den Musizirenden und Zuhörenden in der Eßstube am Tisch und hörte von da aus zu. Ich saß ganz in seiner Nähe, vergrub mich in sein Antlitz.

Gegen Ende des Trio kam Stockhausen. Brahms begrüßte ihn herzlichst, führte ihn an den Tisch und plauderte mit ihm im Flüsterton. Er erkundigte sich nach der kleinen Julie Stockhausen, die schon seit drei Wochen schwer krank im Bette liegt. Stockhausen war sehr niedergedrückt. Er hat erst vor kurzem seine ältere Tochter durch den Tod verloren und leidet selbst obendrein an sehr bedenklicher Augenschwäche, die völlige Erblindung fürchten läßt. Johannes Hegar und Johannes Stockhausen, jüngster Sohn des Sängers, sind Patenkinder von Brahms.

Abends besuchte ich das Concert im Opernhaus. No. 1 des Programmes war die F dur-Sinfonie von Brahms.

Zum Todestage Richard Wagner's wollte der Dirigent Rottenberg nur Wagner geben und einen Beethoven dazu; veränderte aber seinen Plan, als er hörte, Brahms käme nach Frankfurt.

Brahms erschien erst nach der Sinfonie in der Loge des ersten Ranges links. Er saß da ganz alleine und hörte von da aus dem eben auftretenden Carl Halir zu. Halir spielte das Concert von Beethoven. Später gab es noch die Faustouvertüre und die zu den Meistersingern, beide von Wagner. Brahms erschien später unten in der Intendantenloge bei Emil Claar und blieb bis zum Schluß des Concertes. Er wurde scheinbar nicht bemerkt, Ovationen ihm an diesem Abend nicht gebracht. Nur Halir hatte Brahms gesehen und verbeugte sich nach dem Concert sehr tief zu Brahms hinüber! Nachträglich erfahre ich dann, daß Brahms auch seine Sinfonie angehört und später nur seinen Platz gewechselt habe.

Vor dem Concert sprach Brahms mit Großmutter über die Faustouvertüre von Wagner und meinte, sie enthielte viel Schönes.

Als ich nach Hause kam, aß Brahms schon mit zu Abend. Er erzählte von Leipzig. Das Spielen seiner zwei Clavierconcerte an einem Abend, wie es eben d'Albert getan, stellte er als eine außerordentliche Leistung hin. Hinterher hätte d'Albert ihm gesagt, beim 7ten Satz hätte er, d'Albert, seine Gedanken zusammen nehmen müssen.

14. Februar. Heute früh 10 Uhr Probe bei Professor Hugo Heermann. Mühlfeld war gestern Abend angekommen. Großmutter nahm mich mit in die Probe, wir lasen nach aus der Partitur. Nur das Clarinettenquintett wurde probirt in voller Besetzung.

Schon um 11 Uhr fuhr Brahms mit den Herren nach Mannheim.

Beim Mittagessen äußert sich Großmutter in beglücktester Weise über das soeben gehörte Clarinettquintett. Einzelheiten, die sie aus diesem tiefen und großartigen Werke erwähnte und besprach, brachten sie immer wieder zu den Worten: „Wenn der Papa [Schumann] das erlebt hätte! Er wäre außer sich gewesen". Aber Großmutter findet es nicht gut, daß Brahms morgen Abend, wenn die Clarinettsonaten öffentlich gespielt werden sollen, selbst am Flügel sitze. Er möchte doch dies Amt einem Frankfurter Pianisten übertragen, weil er mit seinem technisch nicht einwandfreien Spiel der Wirkung seiner eignen Werke nur schaden könne. Schon andere Leute hätten es ihm gesagt; er sei aber nicht von seinem Vorhaben abzubringen.

15. Februar. Um 12 Uhr mittags kam Brahms mit dem Heermannquartett zurück von Mannheim. Vom Bahnhof aus war er gleich in den „Saalbau" gegangen, um eine Probe seines G moll-Klavierquartettes abzuhalten. Darnach aß er bei uns zu Mittag und erzählte uns von einem Accident, den er eben mit Capellmeister Kogel gehabt habe. Während der Probe kam nämlich Kogel zu ihm und bat ihn, doch diesen Sonntag in das populäre Sonntagconcert zu kommen. Die D dur-Sinfonie und die Akademische Festouvertüre würden gegeben werden, und er, Brahms, habe wohl nichts dagegen, wenn er sich einige Freiheiten in der Sinfonie erlaube. „Nein, tun Sie das nur", antwortete Brahms, „darauf giebt es keine Polizeistrafe." (Brahms erzählte dies höchst amüsirt.) Kogel blieb nun noch eine Zeit lang, während das Quartett probirt wurde. Brahms rief dann: „So, meine Herrn, ich bin mit allem zufrieden, oder — laut in den Saal rufend — wüßte Herr Kogel noch einige Freiheiten, die wir anbringen könnten?" — Kogel war nicht mehr da, doch hatten es Alle gehört.

Die ganze Geschichte erzählte uns Brahms mit diesen Worten selber bei Tische. Großmutter meinte dabei, die Affaire würde bald in allen Zeitungen stehen, äußerte

sich aber später in Abwesenheit von Brahms sehr verdrießlich über die ganze Geschichte und bedauert, daß Brahms manchmal zu voreilig Dinge sage, die er nachher bereue, gesagt zu haben. Grade er müsse sich vor solchen Momenten hüten. Er sei zu sehr ein Mann des Augenblickes.

Offenbar hat Brahms Jordan's Gedicht „Pultheroen" gelesen.

Brahms erzählte ferner, daß er am Mittwoch abend im Opernhaus später mit dem Intendanten Emil Claar in dessen Loge gesessen habe. Claar hätte ihn gefragt, wie ihm die Aufführung seiner F dur-Sinfonie gefallen hätte. „Sehr vortrefflich! Sie sollten Jordan veranlassen, ein Gegengedicht zu seinem ersten zu machen".

Brahms war höchst vergnügt, als er uns dies erzählte, er schrie förmlich. Der Opernhausdirigent Rottenberg ist bekannt als höchst pietätvoller Musiker.

Abends Kammermusik im kleinen Saal des Saalbaues. Brahms schenkte mir ein Billet dazu. Sonst wäre ich nicht in das Concert hineingekommen, es war ausverkauft. Herr Schwabe aus Berlin und seine Tochter, Frau von Weber aus Dresden, mußten sogar stehen.

Ich hatte einen Seitenplatz. Alle waren in gehobener Stimmung, Brahms wollte seine Clarinettensonaten persönlich in Frankfurt einführen. Das Programm lautete:

1. Sonate in F moll für Clarinette und Pianoforte
2. Clavierquartett in G moll Op. 25
3. Sonate in Es dur für Clarinette und Pianoforte.

Sämmtliche Compositionen
von
Johannes Brahms.

Mitwirkende: Johannes Brahms, Mühlfeld, Heermann, Bassermann, Welker, Hugo Becker.

Brahms trat herein, im Frack. Das Kleidungsstück machte seine Corpulenz noch mehr hervortreten, aber der Kopf mit dem Bart war von weitem wunderbar anzusehen; ich besinne mich nicht, vorher etwas so Eindrucksvolles gesehen zu haben. — Hinter ihm Mühlfeld. Ein gewaltiges Klatschen brach los. Brahms dankte. Ich freute mich über den Applaus, er war ungekünstelt. Also die Frankfurter wußten, wer unter ihnen weilte.

Das Frankfurter Publikum hörte die Clarinettsonaten heute zum ersten Male. Gleich nach dem ersten Satz der ersten Sonate sagte neben mir ein Herr: „Das war aber schön". Die Es dur Sonate schien aber besser zu gefallen. Das Quartett packte und riß hin. Es war ein herrlicher Abend.

Brahms sah sehr nobel in seinem Frack aus; aber gerne schien er nicht drin zu stecken; er transpirirte stark und sah sehr rot aus. Heute war er aber etwas mürrisch, den Applaus schien er gar nicht annehmen zu wollen. Nach den einzelnen Sätzen erhob er sich widerwillig und zeigte einmal wie wütend mit dem Finger auf Heermann. Nach Schluß des Quartettes wollte der Beifall nicht enden, als Brahms schon abgetreten war und mit ihm die anderen Herren. Sie saßen alle im Künstlerzimmer. Keiner wollte herauskommen, Brahms auch nicht. Das Klatschen des Publikums dauert volle drei Minuten, hört auf und setzt von neuem ein. Brahms kommt aber nicht. Das Podium bleibt leer. Endlich wird die Tür zum Künstlerzimmer aufgerissen, und Hugo Becker kommt rausgeflogen, wie aus einem Blasrohr, hinter ihm Brahms, feuerrot und wütend. Nach kurzer Verbeugung gehen Beide wieder hinein.

Das Publikum amüsirte sich über diesen Vorfall. Mehrere Leute lachten. Hinterher erfuhr ich, Brahms hätte Heermann ersucht, in seiner Eigenschaft als erster Geiger mit hinauszugehen. Heermann wollte aber nicht (Sehr begreiflich!). Da wäre Brahms wütend geworden und hätte endlich Hugo Becker dazu gebracht, mit ihm herauszugehen.

Brahms ist auch jetzt noch wütend. Er will niemals wieder mit Heermann spielen. Er sei nicht der Mann der Komödie und würde Heermann nicht wieder ansehen. Aber dieser Abend ist mir unvergeßlich. Vorher fuhr ich mit dem Meister in einer Droschke von unserem Hause und brachte ihn bis ins Künstlerzimmer.

Nach dem Concert bei uns Abendessen. Es waren anwesend: Brahms, Mühlfeld, Welker, Dr. Rottenberg, die Herren Heermann und Bassermann mit Gattinnen, Herr u. Frau Moritz Oppenheim, Herr Emil Ladenburg, Sommerhoffs.

Es war sehr fidel. Brahms wurde hoch leben gelassen, alsdann toastete er auf Dr. Rottenberg. Dieser hatte sich nämlich seit Kurzem verlobt mit einer Tochter des Herrn Oberbürgermeisters Adickes.

Sonnabend 16. Februar. Beim Frühstück zeigte Brahms die Zeugen seiner Mannheimer Triumphe vom Donnerstag: herrliche Schleifen von den Kränzen, die ihm dort überreicht worden waren. Die Kränze hatte er dort gelassen, die Schleifen aber mitgenommen. Eine Schleife trug folgendes Distichon:

„Was die Epoche besitzt, verkünden tausend Talente.
Aber der Genius bringt ahnend hervor, was ihr fehlt."
(Emanuel Geibel.)

Heute Mittag Brahms bei Stockhausen. Abends bei uns wieder Musik: Brahms, Mühlfeld, Dr. Rottenberg, Fräulein Adickes, Herr und Frau Engesser. Mühlfeld blies das erste Clarinettenconcert von Weber, Dr. Rottenberg accompagnirte (Arrangement von Bärmann). Großmutter saß am Clavier, links von Dr. Rottenberg, um die Bässe besser zu hören; Brahms saß rechts und blätterte um.

Weiter wurde nicht musizirt. Wir aßen dann zu Abend ohne Dr. Rottenberg und Fräulein Adickes. Bei Tisch äußerte sich Brahms sehr ärgerlich über den Beethovenverein in Bonn. Dem Verein hätte er einmal eine Handschrift von Beethoven's Vater geschenkt, und dies sei Joachim, dem Präsidenten, nicht mitgeteilt worden. Der Verein wolle nur Geld machen; er aber, für seine Person, verabscheue dies.

17. Februar. Beim Frühstück spricht sich Brahms nochmals über das Bülowdenkmal aus. Er äußerte sich schon früher. Wenn die Hamburger durchaus es setzen wollten, so brauchten sie nicht die Beiträge Auswärtiger. Sie hätten genug Geld. Ein Grabstein genüge für Bülow. Von Rechts wegen verdienten dann Klopstock und Ph. Em. Bach, die beide in Hamburg lebten, auch ein Denkmal. — Später äußerte er sich nochmal über Kogel, wie ich von Großmutter hörte. Es hätte ihn nachher sehr gereut, diese beißenden Worte Kogel gesagt zu haben. Er hätte sich ordentlich darüber geärgert.

Gestern bei Tische wurde Brahms gefragt: „Nun Herr Brahms, welchen Wein wollen Sie? Weißen oder roten?" „Weißwein, und nachher Rotwein, damit der's nicht übel nimmt."

Um 10 Uhr nahm mich Brahms mit in die Probe zum heutigen Sonntagsconcert. Seine D dur-Sinfonie und die akademische Festouvertüre wird gegeben.

Die Probe war nicht öffentlich; ich hatte also einen Vorzug, und den größten, an der Seite des illustren Mannes durch die Straßen Frankfurt's zu gehen. So gingen wir denn die Bockenheimer Landstraße entlang: Brahms im Überzieher, schwarzem, steifen, runden Hut, gemütlich trottend, mit der Cigarre im Munde, und etwas schnaufend. Er macht viele, aber kleine Schritte. Die Beinkleider trägt er ziemlich kurz.

Als wir den Saal betraten, war schon der erste Satz der Sinfonie gespielt worden. Einige Herrn des Vorstandes waren da. Kapellmeister Kogel kam vom Podium herunter und begrüßte Brahms. Brahms nahm Platz und hörte zu. Nach jedem Satz hatte er etwas zu sagen. Der dritte Satz war viel zu schnell genommen (Erbübel der Dirigenten grade bei diesem Stücke!). Nach der Sinfonie ging Brahms, der auf der zweiten Reihe ganz alleine saß, mit Kogel aufs Podium, vom Orchester mit Tusch empfangen.

Er dankte und hielt dann eine Ansprache, in der er sehr ehrenvoll über Kogel sprach. Ich vernahm ganz deutlich seine Worte: „Das Orchester soll sich zu seinem tüchtigen Dirigenten Glück wünschen".

Nachher dirigirte Brahms selber die akademische Festouvertüre. Ich werde den Anblick nie vergessen: kurze ruhige Bewegungen, ernste Gesichtszüge, alle Einsätze freundlich angebend.

Mühlfeld blies noch das Clarinettenconcert in Es dur von Weber, das Orchester spielte noch Händel's Concerto grosso No. 10 für Streichorchester, bearbeitet von Kogel, und dann gingen Brahms u. Mühlfeld mit mir zu Fuß durch Frankfurt hinaus auf das Gut meines Onkels Sommerhoff. Beim Mittagessen daselbst fehlte auch das Leibfutter von Brahms nicht: Sauerkraut. Aber den kostbaren alten Rheinwein, den der Onkel nur ihm alleine reichen ließ, trank Brahms mit Wasser gemischt.

Vorher auf dem Wege sprach Brahms mit mir über das Dienen. Mit jungen Jahren dienen wäre viel besser als ein alter Rekrut sein. Mühlfeld stimmte zu. Der Meister bedauerte mehrmals lebhaft, nicht gedient zu haben.

Um $5^1/_2$ Uhr sind wir alle im großen Saale des Saalbaues versammelt zum Sonntagconcert. Großmutter ging heute einmal mit. Sie und Brahms hatten in der ersten Reihe Plätze nebeneinander; ich saß zwei Stühle entfernt. Brahms hatte mir heute wieder ein Billet geschenkt.

Als das Concert beginnen sollte, war Brahms noch nicht da. Dr. Spies, der Vorstand, kam zu Großmutter und frug nach Brahms. Er wolle nicht eher anfangen lassen, als bis er da wäre. Großmutter war aber ganz dagegen: man dürfe das Publikum nicht warten lassen. Dies wäre für Brahms selbst ein Schaden.

Also beginnt die Brahmssche D dur-Sinfonie ohne den Componisten. Nach dem zweiten Satz geht eine Seitentür auf und wer kommt herein? Brahms. Er wollte sich auf seinen Platz schleichen.

Da hatte man ihn aber doch schon bemerkt und begrüßte ihn mit Applaus. Das war schön. Brahms, währenddessen auf seinem Platz angelangt, erhob sich und dankte. In solchen Situationen zeigt er immer ein ernst verlegenes, aber kein erfreutes Gesicht.

Der dritte Satz der Sinfonie wurde da capo verlangt und auch gewährt. Nach dem Finale erhob sich wieder ein gewaltiger Beifallssturm. Brahms ging aufs Podium, wo er mit Tusch empfangen wurde, und verneigte sich. Große Ovation für ihn! Es war ein erhebender Moment.

Das Programm brachte dann noch Arie der Penelope aus Odysseus von Max Bruch (Cäcilie Kloppenburg), Clarinettenconcert in Es dur Op. 74 von Weber (Mühlfeld), Concerto grosso No. 10 von Händel, Lieder von Brahms (Mainacht, Vorschneller Schwur, Immer leiser wird mein Schlummer, Vergebliches Ständchen) auch von Fräulein Kloppenburg gesungen, und die akademische Ouvertüre. Brahms applaudirte nach seinen Liedern der Sängerin auf das lebhafteste. Die Ouvertüre dirigirte er selbst. Das Orchester zeigte sich hervorragend und spielte mit ungeheuerer Lust. An den Cellopulten bemerkte ich Johannes Hegar. Nach der Aufführung des Stückes waren die Menschen wie außer sich. Sie schrieen Hoch und Bravo, trampelten mit den Füßen und klatschten ohrenzerreißend.

Brahms auf dem Podium, umringt vom Publikum! Vor dem deutschen Requiem kannte ihn die Welt kaum, jetzt ist sein Ruhm unbestritten. Bei Lebzeiten kann er ihn noch genießen. Dies ist Wenigen so gegangen. [1915. Dieses Concert war das letzte Auftreten von Brahms in Frankfurt.]

Nach dem Concert war Brahms mit Mühlfeld bei Dr. Spies eingeladen. Wir aßen also alleine zu Abend. Jetzt erfuhr ich auch, warum Brahms heute zu spät ins Concert kam. Nach dem Essen bei Sommerhoffs war er mit Mühlfeld in die Stadt zurückgegangen, hatte sich von ihm beim Hotel Central getrennt und unser Haus in der Myliusstraße aufgesucht. Hier hielt er dann ein kleines Schläfchen. Als er aufwachte, sah er an die Uhr: $^1/_2$6 Uhr! Das Concert hatte begonnen. So war er dann noch in größter Eile gekommen.

(Fortsetzung folgt.)



Vom Schaffen Heinrich Schulz-Beuthens[1])

Zum ersten Geburtstag nach des Komponisten Tode (19. Juni)

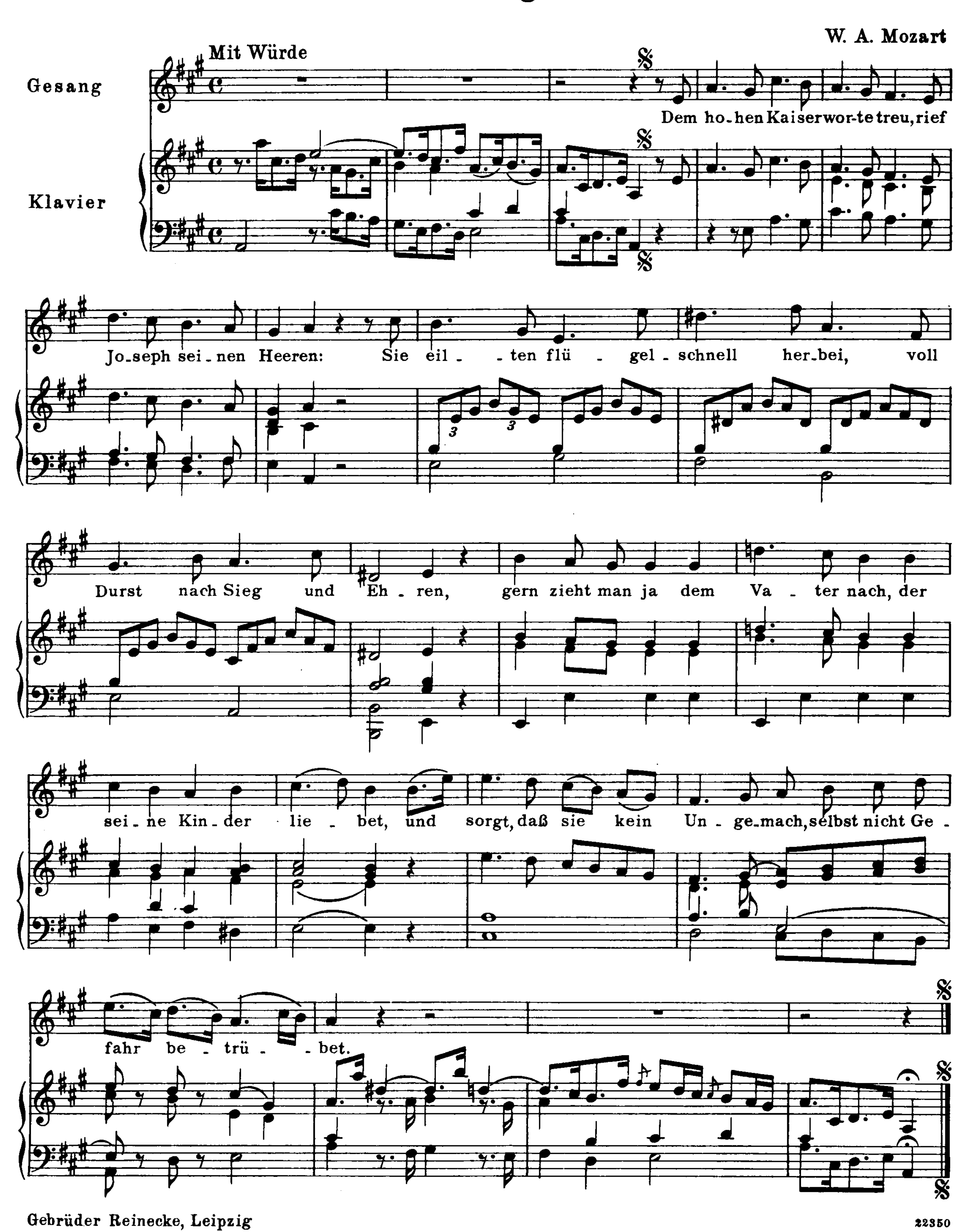
Von **Eva Büttner**

„Man darf begierig sein, wie lange es eigentlich noch dauern wird, bis die Konzertgesellschaften und Operntheater sich darauf besinnen, daß dieser starke, selbständige Geist mit dem kindlichen Gemüte — also der echte, große Künstler — nicht mehr übergangen werden kann. O, möchte dieser Zeitpunkt noch kommen, ehe den vielverschlagenen und so lange verkannten Meister, der unter uns lebt, der Rasen deckt . . ."

So stand vor ungefähr 15 Jahren im „Dresdner Anzeiger" [2]) zu lesen nach einer begeistert aufgenommenen Aufführung der tragischen Ouvertüre „Kriemhildens Leid und Rache", die später mit eingezogenem Baritonsolo und Männerchor die großartige Schlußnummer des tragischen Heldengedichts „Der Nibelunge Not" bildete. Dieses zwölfteilige Chorwerk, in ruhigem epischen Stil, das aber musikalisch reich an ausdrucksvollen Gegensätzen ist, wurde 1908 vom Dresdner Lehrergesangverein, geleitet von Professor Friedrich Brandes, dem mutigen Kämpfer für den Meister, unter starker Anteilnahme aufgeführt. Leider hat die Sage, Schulz-Beuthen habe 30 Jahre an dem Werk gearbeitet, viele Erwartungen unnatürlich überspannt; wahr ist vielmehr, daß laut Notizen des Komponisten die ersten fünf Nummern 1874 in Zürich entstanden, dann das Werk liegen geblieben und erst 1908, kurz vor seinem 70. Geburtstag, wieder in Angriff genommen und — da Schulz-Beuthen bis ins höchste Alter nie um Einfälle verlegen war und leicht und schnell arbeitete — 1908 noch vollendet wurde.

[1]) Aus der „Dresdner Volkszeitung".
[2]) Von Friedr. Brandes, dem Schüler Schulz-Beuthens.

Lied beim Auszug in das Feld



Gebrüder Reinecke, Leipzig

22350

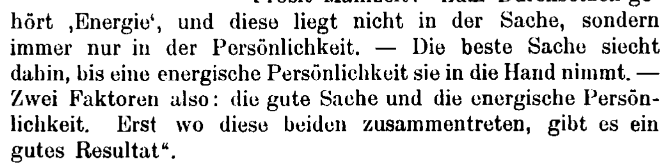
Ins Jahr vorher fällt auch die Komposition seines, meinem Urteil nach, genialsten Werkes: einer Zehnten Sinfonie in B moll. Als ich die losen Blätter des Manuskripts in die Hand bekam — ich habe in den letzten Wochen oft viele Stunden lang in den hinterlassenen Werken studiert, draußen in seiner Wohnung in Plauen —, erschrack ich: oben steht mit zittrigen Bleistiftbuchstaben das Wort „Tobsucht" hingeworfen — fraglos als Ausfluß einer verzweifelten Stimmung beim Gedanken an seine vollständige Unbeachtetheit am Ende seines entbehrungsreichen Lebens ... Aber welch ein Werk harrt hier seiner Auferstehung! Der Allegro-Satz, energisch, leidenschaftlich und voll innerer Spannung, ist knapp gefaßt. Das heldisch kräftige erste Thema mit dem übermäßigen Quartsprung abwärts in den Trompeten und der unmutig abwehrenden Figur, und das zweite Thema, eine biegsame Triolenmelodie im weichen Desdur mit sehnsüchtigem Septabstieg, bilden das Material zu wertvoller Verarbeitung. Das Larghetto mit seinem duftig instrumentierten liedartigen Thema, das wie eine leise Frage aufwärts sich wendet, seufzt und doch beruhigt atmet, erhält durch hinzutretende trauermarschartige Rhythmen den Charakter einer Totenklage; die reichfigurierte Wiederholung, die inbrünstig mit chromatischem Einschlag zu einer Verklärung wird, gehört zu dem Kunstvollsten des Meisters. Nach dem Seufzen und Ausklingen des Trostgesangs — mit Bleistift steht darunter vermerkt: Begräbnistag meines Freundes Heinrich Schnitzer in Breslau — springt dann mit frischen B dur-Akkorden der Schlußsatz mit viel Humor uns entgegen. Lachende Bewegung, vorwärtstreibendes Leben entfaltet sich, in das wie Evoerufe die Anfangstakte hineingeworfen sind. Das zweite Thema tritt in Klarinette, Fagott und Cello leise schalkhaft auf, das Rennen des Anfangs mischt sich ein — eine wolkenlose Freudigkeit schillert aus all den verschlungenen Bildungen und herrscht bis zum Schluß ...


Heinrich Schulz-Beuthen.

Hier hat der Komponist sich ganz gefunden und Genüge getan. Wie schmerzlich berührt dagegen das Manuskript der vorhergegangenen Neunten Sinfonie, von der nur der zweite Teil, ein wundervolles, an Beethoven gemahnendes Andante amoroso, übriggeblieben ist, das mit seiner synkopierten Melodie, reich instrumentiert und in der unter Tränen seligen Stimmung tief zu Herzen dringt. „Ruhe der Wehmut nach erlittenen Seelenkämpfen" hat der Meister zu dem (nur acht Minuten ungefähr dauernden) Satz geschrieben. Was muß er gelitten haben, als er die andern Sätze vernichtete, und dann 18 Jahre — das Andante ist 1889 komponiert — pausierte, bis die Zehnte, innerlich dem Fragment der Neunten sehr verwandte Sinfonie sich ihm entrang ...

Eine Oper — seine beste — ist dazwischen um 1893 entstanden: die musikalische Tragödie in einem Aufzuge „Die Paria", der eine starke Bühnenwirkung wohl zu prophezeien ist. Die Rolle der indischen Fürstentochter Damajanti, die vor dem Witwenverbrennungzwang zu den verachteten Parias flieht und dort im Verlaufe einer spannenden Handlung zu freiwilligem Opfern sich läutert, wäre für einen hochdramatischen Sopran ein wertvoller Besitz mit ihrer schwungvollen, über hunderttaktigen Szene „Kommen wird der Tag", der Prophezeiung des Sieges der reinen Menschlichkeit und der Gottheit der Liebe.

Natürlich ist nicht hier, sondern in Fachzeitschriften [1]) der Platz, auf alle Werke Schulz-Beuthens, unter denen sich naturgemäß auch viele schwächere finden, einzugehen; jedenfalls hat sich an diesem Komponistenschicksal wieder einmal die reale Wahrheit der Briefstelle Senfft v. Pilsachs an Robert Franz erwiesen, die da lautet: „Da soll immer die ‚gute Sache' sich von selbst durchsetzen. Prosit Mahlzeit! Zum Durchsetzen gehört ‚Energie', und diese liegt nicht in der Sache, sondern immer nur in der Persönlichkeit. — Die beste Sache siecht dahin, bis eine energische Persönlichkeit sie in die Hand nimmt. — Zwei Faktoren also: die gute Sache und die energische Persönlichkeit. Erst wo diese beiden zusammentreten, gibt es ein gutes Resultat".



Die gute Sache ist da — — —

[1]) Wir haben der Verfasserin dieses Aufsatzes daraufhin die Spalten unserer Zeitschrift geöffnet und werden demnächst eine größere Abhandlung über Schulz-Beuthens Schaffen bringen. F. B.

Rundschau

Konzerte

Linz a. D. In der zweiten Hälfte der Konzertzeit wartete der Musikverein zur Abwechslung wieder mit der „Eroica" auf. Da wir jährlich nur drei, vier Orchesterkonzerte zu hören bekommen und überdies die Eroica auch von gastierenden Orchestern wiederholt gespielt wurde, lag bei aller Selbstverständlichkeit von ihrer Größe keine Notwendigkeit für die Wiederhervorholung vor. In der Kriegszeit ist die Eroica ob ihrer heldenhaften Stimmung, die der Geist des Gewaltigen darin anschlägt, so recht zum Heldenlied des mutvollen Ringens und gewaltigen Streitens geworden. Direktor Göllerich schlug, von den üblichen Zeitmaßen abweichend, breitere an: Auffassungssache. Das Orchester gab opferwillig, was es zu geben imstande war, nur der Schlußsatz „saß" noch zu wenig. Seltsamerweise stand ein Klavierkonzert, und zwar Beethovens in G dur, an der Spitze der Vortragsstücke. Die einheimische Frau Direktor Göllerich fand die richtige geistige Einstellung und spielte mit aufschießendem Temperament. Abschließend folgte die Lisztsche Fantasie über Motive aus Beethovens „Ruinen von Athen" für Klavier und Orchester. Mag sein, daß es in der Wiedergabe lag, aber ich konnte mich für dieses Liszt-Werk nicht sonderlich begeistern, trotzdem Frau Direktor Göllerich recht brav in die Tasten griff. — Die Töchter Frau Göllerichs, Frl. Palma und Gisela v. Paszthory, luden den Münchener Cellisten Heinrich Kiefer zu Gast und veranstalteten einen Trioabend: Op. 97 von Beethoven und Op. 90 von Dvorak bildeten neben dem Doppelkonzert für Geige und

Cello von Brahms die Vortragsfolge. Die Klavierspielerin war des öfteren zu laut. Kiefer und Palma Paszthory sind als gediegene Künstler bekannt. Ein Talent von hervorragend pianistischer Begabung lernte man in Frl. Grete Hinterhofer (Wiener Schule) kennen. Hin und wieder schien die Auffassung und Auslegung noch nicht makellos . . .

Das Ereignis des Jahres bildete die mustergültige Wiedergabe des Septettes von Beethoven und des Oktettes von Schubert. Ersteres war über zwei, letzteres dreieinhalb Dezennien bei uns nicht mehr zu hören. Bei der bisher mäßigen Teilnahme für Kammermusik überraschte der Massenbesuch. Fitzner, dem die Linzer auf diesem Gebiete schon manches Schöne zu danken haben, brachte mit seinen Genossen — Hausner vom Rebner-Quartett in Frankfurt saß an Stelle des eingerückten Weißgärber — noch die Wiener Hof- und Kammermusiker Behrends, Strobl, Stigler und Stix mit. Das Septett trägt durchwegs freundlich heiteren Charakter. Die zwei Menuetti zählen zu dem Sonnigsten, was der düstere Musiker geschaffen hat. Das eine, „Tempo di Menuetto" überschrieben, tänzelt in weicher Melodik, im Trio von humoristischen Streicherstakkati und heiteren Horngängen abgelöst, einher. Das andere, Scherzo bezeichnet, ist voll geschäftiger Eile, die auch im Trio die neckische Cellomelodie beibehält. Zwischen beiden Sätzen das „Lieblingsstück ganzer Generationen" (Andante) mit seinen fesselnden, klangfarben- und rhythmenreichen Variationen. — Schuberts Oktett trägt, mit den Worten Bauernfelds über Schubert gesprochen, „gewissermaßen eine Doppelnatur, die Wiener Heiterkeit mit einem Zuge tiefer Melancholie verwebt und veredelt". Auf jeder Seite der Partitur schimmert Gold. Zu dem Schubert eigenen romantischen Zauber tritt in dem Opus, namentlich im Schlußsatze, eine empfindungstiefe Dramatik. Musiziert wurde stilecht: bald voll lodernd rhythmischem Feuer, bald voll gehauchtem duftigen Träumen; im Gegeneinanderspiel, im Abnehmen der Phrasen wie ein gemeinsames Atmen der Spieler, eine bewundernswerte Schmiegsamkeit. Fitzner, der bewährte Führer, sang auf seiner Guarneri die zärtlichsten Biegungen der Melodie. Hausner erwies sich als sicherer Begleiter, Herny entlockte seiner Prachtviola warmempfundene Töne, Walter meisterte sein Cello und bestrickte durch edlen Vortrag. Behrends, ein Virtuose ersten Ranges auf der Klarinette, bot Vollendetes in Lichtverteilung und Atemtechnik. Geschmackvoll, fein abgetönt blies Strobl seine Fagottpartie. Herrlich plastisch ausgefeilt klangen die schwierigen Stellen des Waldhorns, auf dem Stigler eine anerkannte Größe ist. Vornehm war die Tongebung des Kontrabassisten Stix. Das war ausgereifte Kunstdarbietung! Franz Gräflinger

Noten am Rande

Der „freie" Franz Abt. In diesem Jahre sind die Werke Franz Abts „freigeworden", und schon machen sich einige Verlagsanstalten daran, sie in wohlfeilen Ausgaben auf den Markt zu bringen. Am 31. März 1885 starb Abt, noch nicht 67 Jahre alt, in Wiesbaden; die Schutzfrist seiner Tonschöpfungen läuft am 31. Dezember d. J. ab.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hat kürzlich in Berlin seine Jahresversammlung abgehalten. Professor Xaver Scharwenka, der Vorsitzende des Verbandes, erstattete den Jahresbericht. Die Mitgliederzahl ist auch während des Krieges in stetem Wachsen begriffen. Der Verband hat zurzeit naturgemäß die Wohlfahrtspflege in den Vordergrund seiner Bestrebungen gestellt. Außer der Notstandsküche, in der täglich über 500 bedürftige Künstler gespeist werden, hat der Verband eine Kleidersammelstelle und eine Unterstützungskasse eingerichtet und ist beteiligt gewesen an der Einrichtung des Kriegswohnungnachweises und der Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler Groß-Berlins. Über den Rechtsschutz berichtete der Verbandssyndikus, Rechtsanwalt Dr. Rosenberger, insbesondere über die im Einvernehmen mit dem Kgl. Polizeipräsidium ausgeübte Beaufsichtigung der sogen. Kriegswohltätigkeitkonzerte, die vielfach zu einer Ausbeutung der mitwirkenden Künstler und zu einer Irreführung des Publikums führten, indem sie nur dem Unternehmer Gewinn brachten. Der Vorsitzende des Verwaltungsrates, Dr. Rudolf Cahn-Speyer, leitete die Versammlung und berichtete über die Ortsverbände. Bei den Neuwahlen für den Vorstand wurden gewählt: zum präsidierenden Vorsitzenden Professor Xaver Scharwenka, zum geschäftsführenden Vorsitzenden Kammersänger Kurt Frederich.

Boston. Die Händel- und Haydn-Gesellschaft feierte das 100jährige Bestehen ihrer Stadt durch ein viertägiges Musikfest, das unter Leitung von Emil Mollenhauer stand. Von großen deutschen Werken wurde nur Mendelssohns Elias aufgeführt. Den Mittelpunkt des Festes bildete die Uraufführung des Oratoriums „Morven and the Grail" von dem amerikanischen Komponisten Horatio Parker.

Freiburg i. Br. Ein neues Ballett „Die Blumen der kleinen Ida" hat der dänische Komponist Paul v. Klenau, Kapellmeister am Stadttheater zu Freiburg i. Br., nach Andersens Märchen komponiert.

Göttingen. Dr. Robert Staiger, Vorsteher des Göttinger Collegium musicum und designierter Privatdozent für Musikwissenschaften der dortigen Universität, ist in Frankreich gefallen. Seine vor kurzem erschienene Habilitationsschrift behandelt „Benedikt von Watt" als Beitrag zur Kenntnis des bürgerlichen Meistergesanges um die Wende des 16. Jahrhunderts.

Karlsruhe. Die neue Oper „Das Hexlein" von R. Batka und Julius Wachsmann erlebte am Hoftheater in Karlsruhe ihre Uraufführung.

Köln. Das Kölner Opernhaus hatte in der jetzt abgeschlossenen Spielzeit bei ermäßigten Eintrittspreisen solchen Andrang, daß die sonst mit dem Monat Mai ablaufende Spielzeit verlängert werden konnte. Beethoven, Mozart, Weber, Wagner, Lortzing u. a. wurden besonders gepflegt. Die anfangs stark verringerten Gehälter konnten allmählich erheblich aufgebessert werden.

Neuyork. Kapellmeister Alfred Hertz, der frühere deutsche Kapellmeister der „Metropolitan-Oper", von dessen Plänen zur Gründung einer neuen deutschen Oper in Neuyork wir kürzlich berichteten, geht demnächst nach Los Angeles, um dort die neue Parkersche Oper „Fairyland" zu leiten. Seine letzte künstlerische Tat im Osten Amerikas war im Monat Juni die Freiluftaufführung von „Siegfried" im Stadion der Universität zu Cambridge, mit Unterstützung deutscher Künstler vom Neuyorker Metropolitan-Opernhaus.

Paris. Gabriel Pierné, der Komponist des Oratoriums „Der Kinderkreuzzug" (geboren zu Metz im Jahre 1863, also

Lothringer), hat, inspiriert von den Geschehnissen der letzten Weihnacht, eine kleine Szene komponiert, die im Pariser Trocadero mit der Sopranistin Felia Lhitvinne zur Uraufführung kam, und zwar zugunsten der „notleidenden literarischen Bohème". Das Werk hat folgenden Inhalt: Ein Rezitator stellt einen Soldaten in den Schützengräben dar, der über die Seltsamkeit dieser Weihnacht nachdenkt, als eine Engelsstimme vom Himmel Frieden verkündet. Ein anderer Soldat stimmt ein altes Weihnachtslied aus seiner Kindheit an, da antworten die deutschen Krieger aus der Ferne, während die Engelsstimme ihren Friedensgesang fortführt. Plötzlich bricht das Orchester ab: der Weihnachtswaffenstillstand ist vorüber, und der Kampf muß aufs neue beginnen. Das Werk fand begeisterte Aufnahme.

— Der durch seine historischen Konzerte auch in Deutschland bekannt gewordene französische Bratschist Henri Casadesus ist gefallen. Er pflegte besonders das Spiel der Viola d'amour.

Petersburg. Im Volkshause zu Petersburg soll Rossinis „Wilhelm Tell" aufgeführt werden. Dies ist auch genehmigt worden unter der Bedingung, daß auf den Theaterzetteln Guillaume Tell gedruckt wird.

Stuttgart. Prof. Wilhelm Förstler, der langjährige erste Musikdirektor des Stuttgarter Liederkranzes, ist, 64 Jahre alt, gestorben. Er war als Leiter und Preisrichter von Sängerfesten eine in deutschen Sängerkreisen bekannte Persönlichkeit.

Wien. Die Wiener Hofoper soll am 18. August wieder eröffnet werden. Auch im kommenden Spieljahr finden wöchentlich nur vier Vorstellungen statt.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 28

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 15. Juli 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Erinnerungen an Johannes Brahms

1894, 1895, 1896

Mitgeteilt von **Ferdinand Schumann** (Leipzig)

(Schluß)

III.

18. Februar. Brahms mit Mühlfeld heute in Rüdesheim bei von Beckeraths. — Zu Mittag sprach Großmutter von Brahms: er wäre jetzt ein gemachter Mann. Seine Werke hätten noch eine Zukunft, und sie freue sich, daß er seinen Ruhm noch ganz und voll genießen könne. Überall würde er wie ein großer Mann behandelt, die Kritiker sprächen mit der höchsten Achtung von ihm.

19. Februar. Mittags Brahms von Rüdesheim zurück. Mühlfeld war direkt nach Meiningen weiter gefahren. Brahms schenkte der Großmutter seine Tischkarte von Rüdesheim: auf einem Postament ein Löwe behaglich ruhend mit übereinandergeschlagenen Vordertatzen, und der Kopf des Löwen war Brahms. Sehr nett symbolisirt! Nämlich Brahms, der gewaltige Mann, am Ende seines Schaffens gemütlich ruhend und seinen Ruhm genießend.

Zum Abend wieder Gesellschaft. Großmutter wollte Brahms recht viel Abwechselung bereiten; außerdem wollte sie nicht, daß er den letzten Abend allein sei. Morgen reist er ab.

Es kamen an Gästen Professor Anton Urspruch vom Raffkonservatorium, ein großer Verehrer von Brahms, sodann die Herren Lazaro Uzielli, Herr und Frau Professor Iwan Knorr, nur Musiker.

Die Unterhaltung war bei Tisch sehr lebhaft. Großmutter saß zwischen Brahms (links) und Urspruch (rechts). Brahms stimmte Urspruchs Ansichten über Konservatorien, wo nur Klavier gespielt würde, im Grunde weiter nichts, durchaus bei. Musiker würden da nicht gebildet.

20. Februar. Brahms ab nach Meiningen. Der Herzog hatte ihn zu einer Meisteraufführung des Fidelio eingeladen. Solche Aufführungen veranstaltet dieser kunstsinnige Fürst alljährlich auf seine Kosten. Die Chöre werden erst sorgfältig einstudiert, und dann die berühmtesten Sänger zu den Hauptrollen eingeladen.

Beim Abschied sagte mir Brahms scherzhaft, er hoffe mich in einem Jahre als Hauptmann zu begrüßen. Ich bin demnächst gestellungspflichtig. — — Neulich telegraphierte Capellmeister Steinbach an Brahms:

„Komm, Hoffnung, laß' den Stern der Kapelle nicht erbleichen,
Sei's noch so schwer, der Mühlfeld, der wird's erreichen".

Der Fidelio wird eben in Meiningen aufgeführt. Das Telegramm erhielt ich zum Andenken an die Brahmstage, und dann noch Brahmsens letzte Klavierstücke in der Abschrift, die der Komponist vor der Drucklegung zu benutzen pflegte, wenn er sie vorspielte. Ich finde einige Bleistiftkorrecturen von Brahmsens Hand.

21. Februar. Als Brahms gestern bei uns eine Schülerin „Vogel als Prophet" von Schumann spielen hörte, meinte er, dies sei ein Hauptstück von Rubinstein gewesen. So einen Klavierspieler gäbe es doch nicht mehr. Die tüchtigen Spieler von heute hätten alle keinen Anschlag. Von der Ouvertüre „Romeo und Julia" von Berlioz äußerte er, sie wäre sehr langweilig und enthielte nur zwei schöne Stellen. Die Ouvertüre wird heute im Museumskonzert aufgeführt.

8. September (in Interlaken). Die Großmutter hat wie schon in früheren Jahren den ganzen Sommer hier in Interlaken verbracht. Auch diesmal hat sie mich wieder in die wunderbaren Berge mitgenommen. Viele Freunde haben im Laufe des Sommers angeklopft, um guten Tag zu sagen. Oft hat die Großmutter vorgespielt, von Brahms speziell Ballade und Romanze aus Op. 118 und die drei ersten Stücke aus Op. 119. Das Es moll-Intermezzo aus Op. 118 nennt sie oft ein selbst für Brahms ungewöhnliches Stück. Oft äußert sie sich verdrießlich, wenn sie liest und sagen hört, man könne Rubinstein als schöpferische Persönlichkeit Brahms an die Seite stellen. „Brahms hat keinen Rivalen und steht allein unter den Lebenden." Das ist ihre Meinung.

Heute kam nun Professor Stockhausen, um Abschied zu nehmen. Er wohnte auch hier in Interlaken zur Sommerfrische. Nun will er nach Frankfurt zurück fahren.

Man sprach heute noch viel über Wagner. Großmutter und Stockhausen sind sich einig, daß Wagner einmal ganz vergehen wird. Seine Musik sei zu ungesund; die Farbe sei gut, aber die Zeichnung schlecht. Ein Genie sei Wagner allerdings gewesen. — Levi wäre kein fanatischer Wagnerianer wie Mottl und Richard Strauß; er hätte immer noch etwas von der klassischen Schule in sich. Erzählt wird die Entzweiung zwischen Levi und Brahms. Levi wäre früher einer seiner höchsten Verehrer gewesen. Sodann, als Wagner aufkam, und

Brahms gerade bei Levi in München zu Besuch war, nannte Levi bei einer musikalischen Unterhaltung Gluck und Wagner zusammen. „Diese zwei Namen nennt man nicht so hintereinander“ hätte darauf Brahms zornig gerufen und hätte das Zimmer verlassen. Am nächsten Tage sei er abgereist.

Seitdem wäre Levi ganz Gegner von Brahms und habe über seine Werke unglaubliche Dinge gesagt. — Seit 25 Jahren — sagt Levi — hätte Brahms nichts Hervorragendes mehr geschrieben, und was er jetzt komponiert habe, seien alles Wiederholungen früherer Werke.

17. September. Ein englischer Herr, Mister Oacley, der Besitzer der Schneckeninsel bei Iseltwald am Brienzer See, besuchte heute die Großmutter. Wir sind immer noch in Interlaken. Die Großmutter spielte ihm einige Stücke vor, die der Großvater für den Pedalflügel geschrieben hat. Die Stücke tragen die Opusnummern 56 und 58, sind zumeist kanonisch komponiert und enthalten wundervolle Musik. Man kennt sie kaum. Die Großmutter meint, die Leute fürchteten sich vor den drei Systemen. Gerne spielt sie besonders den Canon in H moll. Einige der schönsten Nummern hat sie nun auf zwei Systeme übertragen und wird dies Arrangement bei Novello Ewer & Cie in London herausgeben. Die Korrekturbogen sandte sie an Brahms nach Ischl zur Revision. Heute schrieb nun Brahms, die Bearbeitungen wären „mit großer Liebe ausgeführt“. Gleichzeitig kamen die Korrekturbogen wieder zurück.

3. Oktober. Wir sind wieder in Frankfurt seit Ende September. Heute, an meinem 20. Geburtstage, kam Brahms um 5 Uhr in Frankfurt an. In der Theestunde begrüßte ich ihn. Er gratulierte mir zum Geburtstage. Dann erzählte er vom Meininger Musikfeste (27.—29. September). Es wäre so schön gewesen. Lobend erzählte er von dem Meininger Bühnensänger Ludwig Wüllner. Dieser sänge ihm seine Lieder so zu Dank wie kein Anderer.

Frau von Heldburg, die Gemahlin des Herzogs von Meiningen, hatte der Großmutter die Ankunft von Brahms in einem Telegramm angezeigt.

Abends Brahms und Stockhausen zu Tische. Dazu Herr Professor Kufferath aus Brüssel und Herr u. Frau Edward Speyer, geb. Kufferath, aus London. Die Herrschaften kamen vom Meininger Fest. Bei Tisch kam man auf den vergangenen Sommer und das Berner Oberland zu sprechen. Hierbei erzählte Brahms, er hätte immer einen Bergstock und genagelte Schuhe beim Bergsteigen gehabt. Man stieß an auf mein Wohl, und Brahms meinte scherzend, ich müßte noch viel Champagner trinken, wenn ich so alt werden wollte wie Herr Kufferath. (Kufferath ist schon 72 Jahre alt.)

Nach Tisch sang Frau Speyer einige Lieder von Brahms, unter anderen „In stiller Nacht“ aus der Volksliedersammlung, Brahms begleitete.

4. Oktober. Brahms heute Mittag 1^{55} ab nach Wien. Er war also diesmal nur gekommen, um die Großmutter zu sehen. Herr u. Frau Speyer und ich waren auf der Bahn. Der Meister stieg in ein Abteil I. Klasse, machte die Coupéthüre zu, lehnte sich heraus und machte alle möglichen Späße. Mir rief er zu: „Reisen Sie glücklich!“ — Um 10 Uhr früh hatte ich ihm noch bei Schepeler am Roßmarkt Taback geholt. Er hatte mir seine Sorte aufgeschrieben; ich habe den Zettel noch: „Cigarettentaback Caporal, blaues Papier (50 Pf.) kleines Format. 5 Päckchen“. —

Zu Hause übergab ich ihm den Taback; er öffnete dann seine Handtasche, um den Taback hineinzustecken. Als die Großmutter hinzukam und ihn frug, was er denn mit dem vielen Taback machen wolle, rief er lustig:

„Durchschmuggeln, Clara!“

5. Oktober. Heute brachte ich Herrn Dr. Ludwig Rottenberg ein Manuskript von Brahms. Der Meister gab es mir gestern zur Besorgung. Es war das Lied: „Über die Heide wehet der Wind“ von Storm, von Brahms komponiert und darunter die Worte: „An Ludwig Rottenberg, fröhlichen Wanderschritt wünschend, Johannes Brahms“.

Rottenberg hatte sich vor Kurzem verlobt.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Gestern sagte Brahms noch zu Großmutter, er komponiere jetzt nicht mehr für die Öffentlichkeit, sondern nur noch einiges für sich. Man komponiere nur bis zum 50. Jahr. Von da ab nähme die Kompositionskraft wieder ab. — Wenn er auch mit 55 Jahren das Clarinettenquintett geschrieben habe, so müsse man sich doch immer jene Tatsache vorhalten.

21. Dezember. Auch diesmal erhalte ich ein Erinnerungsstück an Brahms letzten Aufenthalt bei uns: es sind die Korrekturbogen zu den Schumann'schen Pedalstücken aus der Offizin von Novello. Brahms hat mit Blaustift Korrektur gelesen. 1000 Mark Honorar hat die Großmutter bekommen. Aber diese Blätter werden mir teuer sein, ein Wahrzeichen gemeinsamer musikalischer Thätigkeit, mit der Großmutter und Brahms alte Stücke wieder zu neuem Leben erwecken.

* * *

1896.

3. Mai. Wir haben schwere Zeiten im Hause. Großmutter hat Ende März einen Schlaganfall erlitten. Sie ist schon 77 Jahre alt, und litt in der letzten Zeit ganz besonders an seelischen Depressionen. Nun liegt die Kranke schon seit Wochen im Bett. Das Sensorium ist getrübt, das Sprachvermögen hat fast ausgesetzt. Jeden Morgen, wenn ich an ihr Bett trete, ergreift sie meine Hand und sieht mich lange an. Ich sehe es an ihren Augen, daß sie mir etwas sagen will. Um sie nicht zu erschrecken und sie über ihren Zustand hinwegzutäuschen, erzähle ich ihr laut und heiter alle möglichen Dinge, u. A., daß Brahms soeben vom Kaiser von Östreich das Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft bekommen hat.

7. Mai. Heute Geburtstag von Brahms. Die Großmutter hatte ihn vergessen. Ich trat in der Frühe an ihr Bett und sagte es ihr. Sofort verlangte sie Feder und Papier, und schrieb an Brahms, nur wenige Zeilen, ziemlich verworren, die Zeilen herauf und herunter. Die Tante wollte den Brief nicht absenden, that es erst auf mein inständiges Bitten.

[1915. Brahms hat geantwortet. Seine Zeilen finden sich in Litzmann's Clara Schumannbiographie und lauten: „Das Letzte das Beste“ ist mir nie so schön gepredigt worden als heute, da das liebste, da Dein Gruß zum siebenten kommt! Habe Dank, und möge dir bald so herzlich Erfreuendes kommen — vor Allem das köstliche Gefühl der wiederkehrenden Gesundheit.“]

24. Mai. Auf dem Friedhof in Bonn. Vor vier Tagen ist die Großmutter gestorben. Um 10 Uhr hier die Leichenfeier. Wir gingen Alle in die Kapelle. Vor derselben standen eine Menge leidtragende Musiker, auch Brahms. Er war direkt aus Ischl gekommen. Als ich an ihm vorbeiging, reichte er mir die Hand mit Thränen.

Brahms wollte schon zur Trauerfeier nach Frankfurt kommen, aber da er sich auf einem Fahrplan nicht zurechtfand, hatte er sich von Ischl aus total verfahren und kam zu spät.

Am Grabe sah ich Brahms drei Hände Erde in die Gruft werfen. Als ich späterhin nach ihm sah, war er verschwunden. Er war schnell fortgegangen.

* * *

1897.

3. April. Johannes Brahms † in Wien.



Robert Schumanns Eigenart in seinen Kinderszenen

Von **Tona Kietzer**

Robert Schumann, welch eine Welt von Gedanken schwebt um diesen Namen! Dieser Meister der Kunst ist eine seltsame Persönlichkeit, denn er vereinigt in seinem Ich ein vierfaches Dasein: Maler, Dichter, Musiker und Philosoph, alles in dem einen, hold klingenden Worte „Musik" gefesselt.

Als Führer der romantischen Schule übersah er von seinem hohen Standpunkte das gesamte musikalische Leben Deutschlands. Alles, was ihm höher, edler als das Herkömmliche erschien, löste er von dem Realismus los und führte es auf geebneten Wegen in die wahre Kunstwelt ein. Er, der soviel im Leben gelitten und verschmerzt hatte, wollte nicht, daß andere hochbegabte Kunstjünger den gleichen Dornenpfad wandelten, wie er es gemußt. Schumann, der überall Verbindung hatte, ward es daher nicht allzu schwer, jeden an die rechte Türe zu weisen. Sein reger Geist waltete überall; wo's not hat, half er. Durch Wort und Schrift war er ein eifriger Förderer der neudeutschen Richtung, die so unliebsame Angriffe erfahren sollte.

Auch als Komponist trat Schumanns tiefe Persönlichkeit hervor. Durch seine philosophierende Art erkannte er des Lebens Kern und Inhalt, um dann zugleich das Erlauschte in seine Werke hineinzudichten. So bilden nun insbesondere seine Klavierstücke herrliche Genrebilder, die einen ganz eignen Charakter tragen. Für seine Kompositionen ist die Überschrift das Programm. Bei gesunder Auffassung bedarf das Tonstück keiner weiteren Erklärung. Der Titel sagt alles, was zu sagen ist; denn Schumann weicht auch nicht um Haaresbreite von dem Gedanken ab, der ihn zur Arbeit trieb. Den Beweis liefern seine K i n d e r s z e n e n.

Wer bei diesen kleinen genialen Klavierstückchen die Benennung recht verstanden hat, wird auch begreifen, was sich der Meister bei ihrer Komposition gedacht hat. Hier ist er als Philosoph in das Leben eines Kindergemüts eingedrungen. Er hat die Ideen des Kindes verfolgt, die trotz unschuldigen Spiels bereits eignen Wegen und Zielen zustreben. Schumann hat das Interesse des Kindesgeistes für alles Neue, Fremdartige erkannt und gibt nun in seiner Schöpfung ein reizendes Bild der kleinen Begebenheiten im Leben eines Kindes im unschuldigsten Alter. In dem ersten dieser kleinen Meisterwerke gibt uns Schumann ein treffliches Bild von dem Gesichtsausdruck der Kleinen. Voller Spannung und Neugier lauschen sie auf die Erzählung „von fremden Ländern und Menschen". Doch bald läßt die vom Erzähler eingeflochtene „kuriose Geschichte" ihren so leicht wandelbaren Sinn auf viel Ergötzlicheres leiten. Aber das ewige Stillesitzen wird bald recht langweilig. Sie wollen „Haschemann" spielen. Hintereinander herjagen, sich fangen, um sich geschwind wieder auszureißen, das ist fein, bis man dann erschöpft ins Moos sinkt. Nun soll Schluß gemacht werden; doch da kommt ein „bittendes Kind", es kann nicht genug des Guten bekommen. Es möchte die munteren Spiele gleich Perlen aneinanderreihen; aber das frohe Treiben kann nicht ewig währen. Dem jungen Kindergeist, der nach der Quelle der Unaufhaltsamkeit strebt, müssen die Fesseln der Genügsamkeit angelegt werden. Das Kind muß in frühester Jugend die beiden Worte: „Glückes genug" verstehen lernen; denn gar zu oft muß heiterer Frohsinn ernsten Dingen das Feld räumen. Nachdenklich, meist unwillig wendet das Kind sich ab; der bisher ungezwungene Eigenwillen bäumt sich gegen das soeben Vernommene auf, doch da tritt bereits die „wichtige Begebenheit" herzu und drängt den aufgeregten Geist in ruhige Bahnen, und lenkt die Aufmerksamkeit auf sich. Über all diesen ernsten Vorkommnissen überkommt das Kind eine gewisse Art von Mattigkeit, das Gefühl der „Träumerei", der man am besten in der Dämmerung „am Kamin" nachhängen kann. Wenn die brennenden Holzscheite prasseln, dann ist zum Geschichtenerzählen just die rechte Stunde gekommen. Die ergötzlichen Märchen vom „Ritter vom Steckenpferd" entfachen ihre Phantasie. Voller Spannung sind die Äuglein auf den Erzähler gerichtet, „fast zu ernst" werden die lieben Kleinen, das Ende der Geschichte am liebsten gleich erfahrend; aber immer weiter geht's bis zum „Fürchtenmachen", es ist ja auch zu grausig. Bei all diesem Hangen und Bangen ist man aber doch müde geworden. Sandmännchen steigt zum Fenster herein und schüttet all die frisch gefüllten Säckchen über das weiße Bettchen des „einschlummernden Kindes" aus, und unter den zarten, einschmeichelnden Worten, die „der Dichter spricht", ziehen sie nach all den kleinen Mühen und Plagen des Tages ins selige Traumland hinüber.

Ein Tag im Leben eines Kindes ist vorüber, auch Schumann hat hier das geniale Werk beendet, das uns so viel sagen kann, das aber so oft gar nicht mitgerechnet wird. Diese kleinen Genrestückchen, welche trotz ihrer Popularität so selten recht verstanden werden, verlangen einen überaus fein pointierten Vortrag. Von Dilettanten müssen sie sich oft eine sehr ungenügende künstlerische Behandlung gefallen lassen. In den meisten Fällen hapert's an technischer Beherrschung Schumannscher Klaviermusik. Verlangt diese auch nicht große Virtuosität, so erfordert sie doch eine ausgesprochene Unabhängigkeit der Finger.

Noch mehr wie bei anderen Komponisten ist bei Schumann absolute Exaktheit des Spiels notwendig. Man könnte sagen, jede Note ist ein Gedanke, ist dieser nicht vorhanden, so ist die Dichtung unverständlich. Die Chopinsche Klaviermusik besitzt ähnliche Forderungen, trotzdem Chopin mehr feinsinniger Virtuose ist.

Die Vortragstechnik bezieht sich gleichfalls auf dynamische Fingerkraft. D. h. in jedem Finger muß eine Anschlagkraft liegen, die sich vom zartesten Pianissimo bis zum stärksten Fortissimo schattieren läßt. Es läßt sich allein darum besonders schwierig gestalten, da Melodie und Begleitung oft in einer Hand liegt.

Weiter verlangt die Interpretation Schumannscher Kompositionen ein hochentwickeltes künstlerisches Empfinden. Der Künstler muß in Schumanns Geist eindringen, seine Ideenwege verfolgen; dann erst kann er das zum Ausdruck bringen, was unser Meister erdichtet hat.

Eine ausgezeichnete Interpretin war Schumann in seiner Gattin gegeben. Die hochbegabte Klara Wieck hat die Werke entstehen sehen; sie war in des Meisters Geist eingedrungen, verstand die kleinsten Regungen dieser gequälten Seele und konnte durch ihre geniale Kunst Schumanns Geist bewahren bis über sein Grab hinaus. Noch bis ins hohe Alter tat sie der Welt kund, was ein idealer Meister in Tönen schuf. Ihm, dem sie eine treue Gefährtin war, blieb sie treu im Tode, indem sie seine Persönlichkeit im Strome der Welt nicht untergehen ließ. Er rang um die Existenz neuer Geister seiner Kunst, hat aber die Früchte seiner Arbeit nicht mehr geerntet. Erst der Nachwelt waren die herrlichen Blumen beschieden.

Trübe Melancholie befiel den edlen Meister, nach schweren Schicksalsschlägen war's kein Wunder, daß Nacht und Nebel seinen hohen Geist umhüllte, bis ihn der erlösende Tod abrief. Doch die Worte Grillparzers trösten uns über den Tod des so früh Dahingerafften. Mit herrlichem Tiefblick sagt der Dichter: „Ich meine immer, der Künstler, der wahnsinnig wird, sei im Kampfe gegen seine Natur erlegen“.



Freund oder Feind?

Von Dr. **Oscar v. Hase** (Leipzig)

In einem beachtenswerten Aufsatze „Das Ausland und wir“ wurde kürzlich wider unangebrachte Hetze gegen Ausländer mit Recht geltend gemacht: „Die in Zukunft zu beobachtende Grenze liegt da, wo sich unser berechtigter Nationalstolz gegen Männer wendet, die sich entweder in der Stunde der Gefahr verräterisch auf die Seite unserer Feinde geschlagen haben, oder die als Feinde mit dem unsauberen Mittel der Verleumdung gegen uns kämpfen“.

Gegen Sven Scholander hat sich im April und Mai ein Teil der deutschen Presse gewandt, als eine unfreundlich zugespitzte, zunächst in Kiel auftauchende Zeitungnotiz eine doktrinäre Meinungsverschiedenheit dieses schwedischen Lautenmeisters gegenüber seinem berühmten schwedischen Landsmann Sven Hedin über den Begriff der Neutralität zu einem Feindschaftsakt gegen Deutschland stempelte. Sofort galt ohne nähere Prüfung der Mann als gerichtet. Ein Konzert, zu dem er mit hinzugezogen wurde, für die notleidenden Belgier, wurde ihm dabei zum Vorwurf gemacht; von einem sofort nach seiner Rückkehr von einer Rundreise veranstalteten eigenen Konzert am 23. April für die notleidenden Ostpreußen und Galizier, für dessen reichen Ertrag ihm die Gesandten Deutschlands und Österreichs gedankt haben, haben die deutschen Zeitungen leider nicht berichtet. Eine freilich recht weitschweifige Entgegnung des nach angestrengter Winterrundfahrt abgehetzten Sängers, bei starkem Nervenzusammenbruch geschrieben, konnte nicht glücklich wirken, da seine an sich achtbare, aber doktrinäre Auffassung politischer Neutralität — daß der wahrhaft Neutrale seine persönliche Liebe zur einen oder anderen Seite während des Krieges nach außen nicht zu erkennen geben dürfe — ihn in der öffentlichen Aussprache jeden warmen Unterton unterdrücken hieß. Wollte man dem Schweden Sven Scholander aus seiner Auffassung des Neutralitätsbegriffes einen Vorwurf machen, so würde sich dieser auch gegen die uns sympathische freie Schweiz richten, denn soeben erklärte im Schweizer Nationalrat der Bundesrat Hoffmann unter lebhaftem Beifall: „Wir haben leider mit einer ganz falschen Auffassung zu kämpfen, nämlich der, daß zwar der Staat neutral sei, jedoch jeder einzelne machen könne, was er wolle. Das ist grundfalsch; denn der Staat besteht aus der Gemeinschaft der Bürger. Hat der Staat Pflichten, so hat sie auch der einzelne. Der schweizerische Bürger hat daher die Pflicht, seinen Sympathien und Antipathien gegenüber den Kriegführenden Zwang aufzuerlegen“. Der liberal-konservative Ador führte dazu aus: „Die vom Bundesrat Hoffmann entwickelte Anschauung über die Neutralitätspflicht der Bürger ist eine ganz germanische Auffassung und wird niemals in den Kopf eines Romanen hineingehen“.

Ein Teil der reichsdeutschen Presse scheint aber bei dem von Schweden ausgegangenen persönlich gerichteten Angriff auf Sven Scholander der „germanischen Auffassung“ nicht eingedenk gewesen zu sein, denn Scholanders Verständigungsversuch wurde, soweit er überhaupt beachtet wurde, abgelehnt. Einem neuen offenen Brief versagte sich die Redaktion eines Blattes, das ihn besonders scharf angegriffen hatte; vielleicht daß die Länge seines Schreibens ihr dazu ein äußerliches Recht gab. Scholander sucht nunmehr durch Übersendung dieses offenen Briefes an Freunde in Deutschland zum Worte zu kommen und wiederholt dabei kurz:

„Ich bin, was ich immer war, ein warmer Deutschfreund. Ich habe mit dem unbedachten Zurücksenden des Hedinschen Buches niemand verletzen wollen und bedaure aufrichtig und tief, daß diese nicht schlecht gemeinte Handlung so viel böses Blut hervorgerufen hat“.

Hierzu sei mir die folgende Erklärung gestattet:

„Ich rechne mir zur Ehre, zu Sven Scholanders Freunden vom Tage seiner ersten Deutschlandfahrt zu gehören und habe ihn in zwanzigjährigem vertrauten Verkehr stets als einen begeisterten und treuen Freund Deutschlands und deutschen Wesens befunden. Bei mir als altem Kriegsfreiwilligen von 1870/71 und Vater von Söhnen, die zu Wasser und zu Lande gegen den Feind stehen, wird man wohl keine Liebe zu Feinden oder unzuverlässigen Neutralen voraussetzen dürfen. Den von Sven Scholander geltend gemachten übersteigenen Neutralitätbegriff kann ich mir nur durch die hochgradige Nervenüberreizung erklären, unter der der herrliche Mann, der so echte deutsche Volkskost bot, nach seinen Darbietungen in den letzten Jahren körperlich zusammenbrach. Uns will solche nach außen peinlich festgehaltene Neutralität für ein Land seltsam ererscheinen, das sich von England die wirtschaftlichen Verhältnisse kontrollieren lassen muß und bei einem Siege Rußlands dessen wertvollste Beute geworden wäre; aber ich muß die Ehrlichkeit des Scholanderschen Bestrebens anerkennen, wenn ich auch den hastigen Mißgriff gegenüber seinem Kindheitfreunde Sven Hedin, mit dem ich ihn einst hier in Leipzig wieder zusammenführte, gleich ihm selbst bedauern muß. Mir selbst hat Sven Scholander während dieses ganzen Krieges in vertrauten Briefen nie ein Hehl aus seiner wahren Freundschaft für Deutschland gemacht; in der herzlichsten Weise verlangte er immer aufs neue mit besten Segenswünschen Nachrichten über das Wohlbefinden der Söhne im Kampfe gegen unsere Feinde. Aus seinem mir zufällig bekannt gewordenen Briefe an einen ostpreußischen Freund zur Zeit des ersten gefahrvollen Ansturms gegen unser Land leuchtet klar hervor, wie er in vertrauterMitteilungsich überDeutschlandauszusprechen gewillt war:

„Das arme Deutschland — wie ein stolzer Hirsch von einer Meute von Hunden umgeben und gehetzt, aber auch sich mit dem kräftigen Geweih stolz verteidigend, den einen Gegner

nach dem anderen mit aufgerissenen Bäuchen von sich schleudernd, seiner Stärke und seiner gerechten Sache bewußt — nur vorwärts, bis der letzte, ins Gras blutend, liegt und das herrliche Wild als Sieger, wenn auch verwundet, dasteht und sich mit Ehren zu seiner Ruhe im tiefen Wald zurückziehen kann". Und an mich: „Deutsche Kultur, Deutsche Kunst, Deutsche Arbeitslust, Deutsches Handwerk, Deutsche Ordnung und Deutsches Pflichtgefühl, wie auch Deutsche Menschen aus allen Klassen, mit denen mich meine Kunst zusammenführte, haben in mir einen unverhehlten, enthusiastischen Verehrer gefunden, der auch immer und überall für das Deutsche ehrlich eingetreten ist und überall sein Bestes getan hat, um diese Deutschheit in Wort und Ton zu verbreiten". Sind das die Worte eines Feindes oder Freundes?

Rundschau

Konzerte

Graz Seit der von flammender vaterländischer Begeisterung getragenen Kaiserhuldigung im vergangenen August gab es in unseren Konzertsälen trotz den an unserer Reiche Grenzen brandenden Kriegsstürmen überraschend viel Ereignisse. Das bedeutendste sollte den Schluß der heurigen Spielzeit machen: die Feier des hundertjährigen Bestandes des „Steiermärkischen Musikvereines". Der Ernst der Zeit ließ auf ein großangelegtes Musikfest verzichten. Man begnügte sich mit drei Gedenkaufführungen im schlichten Rahmen, ja fast im engen Freundeskreise. Sie lösten aber nicht geringere Jubelstimmung aus, zumal der kunsttüchtige, strebsame Direktor Dr. Roderich v. Mojsisovics hierbei die hehrsten Manen des Vereines und Meister der grünen Mark tönend in Erinnerung brachte. Er ließ die einstigen künstlerischen Leiter des Vereines Anselm Hüttenbrenner, W. A. Remy, Ferdinand Thieriot, Wilhelm Kienzl, E. W. Degner und die Steirer Robert Fuchs, Hugo Wolf, H. v. Herzogenberg, Viktor Zack und Rudolf Weis v. Ostborn zu Worte kommen. Von letzterem brachte der Deutsch-akademische Gesangverein „Gothia" unter Dr. Julius Weis v. Ostborns meisterlicher Führung mehrere packende Sätze aus einer Trauermesse, die der Tondichter jüngst im Felde geschrieben hatte, zu Gehör. Besonders eindringlich wirkte diesmal die vom Direktor v. Mojsisovics lebensvoll vorgeführte H moll-Sinfonie des „Ehrenmitgliedes" Franz Schubert, die der Meister bekanntlich dem „Steiermärkischen Musikvereine" gewidmet hatte. Natürlich durfte

auch „Ehrenmitglied" Beethoven nicht fehlen! Seine „Zweite" machte am 6. Juni um so tieferen und weihevolleren Eindruck, als gerade am selben Tage im Jahre 1815, also genau vor hundert Jahren, dieses Werk beim allerersten Konzerte des Vereines zum Erklingen gebracht worden war. Im Hinblicke auf zahlreiche künstlerische Großtaten konnte der Jubelverein mit stolzer Genugtuung das erste Jahrhundert seines segensreichen Wirkens beschließen. Hoffentlich geht der Wunsch des Präsidenten Dr. v. Archer, daß der „Steiermärkische Musikverein" so wie bisher auch in Hinkunft im Zeichen des Himmelstürmers Beethoven streben und singen werde, in Erfüllung!

Der Ehrenpflicht deutscher und heimischer Meister zu gedenken, wurde auch Kapellmeister Anton v. Zanetti anerkennenswert gerecht. An der Spitze des Orchesters unseres Hausregimentes Nr. 27, das durch Einrückung hervorragend tüchtiger Kunstkräfte besonders stark und leistungsfähig geworden war, brachte Zanetti bei zahlreichen volkstümlichen Sinfoniekonzerten auch ein „Sinfonisches Vorspiel" des Musikdirektors Josef Zährer (Laibach) und eine zeitgemäße Ouvertüre „1914" vom Landsmanne F. F. Frischenschlager zur Aufführung. Das „Sinfonische Vorspiel" enthielt eine etwas lange Reihe von Variationen, die aber durchwegs den gewandten Meister des Tonsatzes verrieten. Aus der Ouvertüre Frischenschlagers loderte die ganze Kriegs- und Vaterlandsbegeisterung eines jungen deutschen Künstlerherzens! Zu einer besonderen, bei Militärorchestern ungewohnten Tugend hatte Zanetti seine „Siebenundzwanziger" erzogen: mit außergewöhnlicher Zartheit und Schmiegsamkeit führten sie alle heiklen Begleitungen zum Spiele einzelner Solisten aus. Burmester spielte mit ihnen das Mendelssohn-Konzert, Nora Duesberg das Amoll-Konzert Goldmarks und Julius Varga, ein Pianist mit hochentwickelter Technik und poetischem Empfinden, die „Ungarische Fantasie" Liszts.

Sehr genußreich verliefen auch die sechs Sinfoniekonzerte des städtischen Opernorchesters unter O. C. Posa, einem Dirigenten von starker, fesselnder Persönlichkeit. Um die Vorführung von Neuheiten moderner deutscher Meister mühte er sich aber ebensowenig wie um die Förderung beachtenswerter, um Erfolg ringender Talente. Längst bekannte Werke wie die Sinfonien Haydns in G, Mozarts in Es und D, Beethovens in Es, B und F und von Schumann und Mendelssohn in A standen auf seinen Vortragsordnungen. Des heimgegangenen Goldmark gedachte er mit der wiederholt gespielten „Sakuntala"-Ouvertüre. Strauß wurde mit „Tod und Verklärung" und „Don Juan" abermals in Erinnerung gebracht. Auch Mahlers „Vierte" hatte nicht mehr den Reiz der Neuheit. Es berührte etwas seltsam, daß Posa das deutlich ausgesprochene Verlangen nach anregenden wertvollen Neuheiten lediglich mit der Aufführung seiner eigenen „Fünf Soldatenlieder" für eine Baritonstimme mit Orchester beantwortete. Die Lieder fanden übrigens viel Anklang. Als denkender und empfindsamer Musiker hatte er den Ton für den Stimmungsgehalt der Gedichte Liliencrons glücklich gefunden.

In hellen Scharen waren schon im Herbste unsere Sänger zu den Fahnen geeilt! Die gewohnten Konzertaufführungen unserer Chorvereine mußten daher unterbleiben. Bei jener hehren Huldigungsfeier zu des Kaisers Geburtstag in den sonnigen Augusttagen war der „Grazer Männergesangverein" mit seinem Sangwarte Franz Weiß zum letzten Male geschlossen aufgetreten. Nur dem „Steirischen Sängerbunde" war es möglich gewesen, mit einer selbständigen Veranstaltung dem „Roten Kreuze" zu dienen. Unter Leitung

Vincenz Ortners, der heuer sein 25jähriges Bundessangmeistertum feiern konnte, wurden hierbei vaterländische Hymnen und vornehmlich Chöre unserer heimischen Tonsetzer Schmölzer, Blümel, Frettensattel und Wagnes gesungen.

In den Dienst unserer Kriegshilfe hatten sich auch einzelne heimische Kunstkräfte gestellt wie die hochbegabte Leschetizky-Schülerin Anna v. Stankiewicz und der hervorragend tüchtige Musikvereinslehrer Rudolf Müller mit Klavierabenden. Mit schönem Erfolge führte der genial veranlagte Hans v. Zois seine jüngsten Tonwerke, Lieder und Klaviersachen, vor.

Im Zeichen des „Roten Kreuzes", „hilfreich und gut", erschienen die Sängerinnen Lucie Weidt und Lula Mysz-Gmeiner, Viktor Heim und Karl Lafite, die sich in Schuberts „Schwanengesang" vorbildlich eingefühlt hatten, das Ehepaar Deimel mit einem köstlich stilisierten „Alt-Wien"-Abend und der stets opferwillige, berufene Rubinstein-Nachfolger Wilhelm Backhaus. In nicht minder anzuerkennender Vaterlandstreue ließ Willy Burmester oftmals seine Wundergeige zugunsten der Zigarettenliebesgaben für unsere tapferen Streiter im Felde erklingen. Auch die Brüder Feuermann, die trotz ihrer Jugend die schwersten Kunststücke auf der Geige und dem Cello ausführten, ließen es sich nicht nehmen, den Reinertrag ihres Konzertes dem steirischen Kriegsfürsorgeamt zu überweisen. Abseits von diesen opferwilligen Künstlern standen Leo Slezak und Walther Kirchhoff mit ihren Liederabenden. Wirklich tief berührende musikalische Andachtstunden bereiteten das „Böhmische-" und das „Wiener Konzerthaus-Quartett".

Man sieht, daß in der grünen Mark trotz allem Kriegsgetöse die friedsame Frau Musika nicht untätig blieb, ja daß sie vielfach mit am Werke war, opferwillig und mildtätig dem teuren Vaterlande zu dienen und in ihrer sanften Art den Siegeskampf um unsere deutsche Kunst und Kultur zu fördern. Soll aber mit den Erfolgen unserer herrlichen Truppen auch unsere deutsche Kunst in jeder Hinsicht im Siegesglanze strahlen, so muß auch daheim gegen jede undeutsche Afterkunst, gegen jede Fremdsucht gekämpft werden!

Wahrhaft deutsche Kunstwerke können doch nur aus lauteren Quellen und reinem völkischen Empfinden geschöpft werden. Es heißt eben durch und durch deutsch sein! Auch in Wort und Schrift. So sollten deutsche Tonsetzer zur Erläuterung ihrer Empfindungen nach dem Vorbilde Schumanns und Wagners sich nicht mehr der Sprache des erbärmlichsten Verrätervolkes bedienen; deutsche Verleger sollten genug Stolz und Würde besitzen, in ihren Verlagswerken die Sprachfloskeln unserer Feinde zu meiden, und ganz besonders ist es an-

zustreben, daß unsere Musikschriftsteller sich einer reinen deutlichen Sprache befleißen und jede Fremdwortliebäugelei unterlassen! Und am allerwichtigsten erscheint wohl der Vernichtungskampf gegen jeglichen Judasgeist in der Kunst und ihrem Getriebe, jener Geist, der die Kunst zur Dirne erniedrigt und unser deutsches Volk in seinen höchsten Idealen bedroht! Möge dieser Mahnruf deutsche Streiter für unsere reine deutsche Kunst wecken! Julius Schuch

Kreuz und Quer

Luzern. Der Cäcilienverein des Kantons Luzern hat ein kirchliches Musikalienlager errichtet, das besonders den Leitern von Kirchenchören auf dem Lande das schwierige und zeitraubende Suchen nach liturgisch richtigen und musikalisch empfehlenswerten Kompositionen erleichtern soll. Das Lager besitzt bereits etwa 19000 Werke in Partituren. Ein Katalog, nach dem die Werke bestellt werden können, wird vorbereitet.

Mailand. Ricardo Sonzogno, der Leiter des bekannten Mailänder Musikverlages Eduardo Sonzogno, ist in Montecatini gestorben. Sonzogno, der zu den bekanntesten unter den großen Musikverlegern gehörte, entdeckte seinerzeit bei einem Wettbewerb für einaktige Opern Mascagni und Leoncavallo.

Straßburg. Hans Pfitzner hat sich nach Vollendung seiner neuen Oper „Palestrina" als Kriegsfreiwilliger gemeldet, um Mitte August einzurücken.

Wien. Franz Schreker hat die Partitur seiner dreiaktigen Oper „Die Gezeichneten" vollendet. Auch diesmal hat der Tonsetzer wie bei seinen früheren Werken die Dichtung (eine Renaissancetragödie) selbst verfaßt. Die Uraufführung wird in der kommenden Spielzeit an der Kgl. Hofoper in München stattfinden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 29/30

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 22. Juli 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Richard Wagners „Grenadiere"

Von **Prof. Dr. Sauer** (Kiel)

Wagners „Grenadiere", diese immer noch wenigen bekannte, von manchen, die sie kennen oder zu kennen glauben, auch gering geachtete Komposition aus seiner ersten Pariser Leidenszeit, sind in der „Neuen Zeitschrift für Musik" im dritten Wagner-Heft des Jubeljahrs (Nr. 22) von Kammersänger E. Liepe zum Gegenstand eines Rettungsversuches gemacht worden. Ich glaube nicht, daß das unter einem unglücklichen Stern geborene Werk damit lebensfähiger geworden ist; aber es könnte doch Bewunderer der Wagnerschen Kunst geben, die den Versuch für geglückt halten und sich deshalb verpflichtet fühlen, der Komposition in der von Liepe vorgeschlagenen Form Eingang in unsere Konzertsäle zu verschaffen. Gelänge das, so würde de Wagner-Gesang um eine „Nummer" bereichert werden, gegen die vom künstlerischen Standpunkt sich schwere Bedenken erheben. Ein Erfolg der wohlgemeinten Operation Liepes würde also in Wahrheit eine Schädigung des Wagnerschen Werkes sein, und diese, wenn möglich, zu verhindern, möchte ich hier meine Stimme erheben.

Wagner hat nicht den Heineschen Text, sondern dessen französische Übersetzung von Loeve-Veimars in Musik gesetzt. Was dieser ganz zum Pariser gewordene Hamburger Literat, der das Verdienst hat, als erster Heinesche Poesie den Franzosen näher gebracht zu haben, aus den Heineschen „Grenadieren" gemacht hat, ist zwar nicht, wie Liepe urteilt, „von großer Schönheit", aber im ganzen nicht schlecht; der Hauptmangel ist, daß Loeve-Veimars dehnt und verwässert und die energisch knappen und volkstümlichen Verse Heines mit mancherlei Flickwerk von Phrasen und Tiraden dekoriert, die zum Teil recht im französischen Geist, aber darum noch lange nicht in dem Geiste gerade dieses Heineschen Gedichtes sind. Der junge Wagner, der sich in Paris durch Liederkompositionen bekannt machen wollte, hätte, wenn er sich einmal für diesen Stoff entschieden hatte, eine bessere Textunterlage als diese damals kaum finden können. Er trat an sie mit dem ganzen Ernst seiner schon gereiften Künstlerschaft heran und komponierte sie, wie er nur immer ein edles Original hätte komponieren können; für den ganz anders gearteten Heineschen Urtext hatte er dabei verständigerweise auch nicht den geringsten Nebengedanken übrig. So entstand seine dem Aufbau und Wortlaut des Loeve-Veimarschen Textes ausgezeichnet angepaßte, durchaus dramatisch bewegte Musik. Aber wie diese in Frankreich trotz des französischen Textes keinen Boden gewann, so blieb sie in Deutschland wegen dieses Textes unbeachtet. Was interessiert uns Deutsche der Text des Herrn Loeve-Veimars, da wir das so viel wertvollere Heinesche Original besitzen. Also, sagte man sich, muß der breite umständliche Text von Loeve-Veimars wieder zu dem knappen Heineschen zusammengedrängt werden. Leicht gesagt, schwer getan. Die beiden in den Schottschen Ausgaben gemachten Versuche zeigen, welche Geschmacklosigkeiten und Unmöglichkeiten dabei herauskommen. Auch Liepe unterscheidet sich von den unbekannten Bearbeitern dieser beiden älteren Texte nicht prinzipiell; auch er versucht das Unmögliche, den viel zu zahlreichen Noten der auf den französischen Text komponierten Melodie die knappen Worte des deutschen Originals unterzulegen, was nicht nur unnatürliche und unerträgliche Dehnungen der Melodie zur unvermeidlichen Folge hat, sondern auch zu metrischen, rhythmischen und Akzentfehlern führt. Was ersteres betrifft, so habe ich, da Liepe nur ein paar kurze Proben gibt, eine kleine Statistik über das ganze Werk aufgestellt: Heines Gedicht hat 313, die Loeve-Veimarsche Übersetzung 431 Silben. Die erhebliche Differenz von 118 Silben hofft Liepe durch das Universalmittel der Zusammenlegung mehrerer Noten auf eine Silbe, nebenher auch durch den noch willkürlicheren Behelf der Unterdrückung von Noten, d. h. der Einsetzung von Pausen, zu beseitigen. Da kommt denn eine Ungeheuerlichkeit heraus wie



wo ein in scharf markantem Rhythmus siebenmal angeschlagenes g (vgl. die Notenbeilage), unter Verzicht auf den kraftvollen Einsatz mit dem guten Taktteil, auf fünfmaligen Anschlag reduziert und der einen halben Takt lang ausgehaltene Ton auf das unwichtige Hilfszeitwort „waren" gelegt wird: alles Mark, aller Charakter des trauermarschähnlichen Motivs ist verschwunden. So entsteht auch das Betonungsungeheuer (S. 322)



Und das sind noch elementare Fehler. Schlimmer wirkt die heillose Zersetzung der prachtvollen Rhythmik und Phrasierung. Für den Zwischensatz „dit l'autre" hat Wagner absichtlich eine ausdrucksarme, sozusagen unauffällige Phrase gewählt:



Liepe legt gerade diesen Tönen die bedeutsamen Worte „das Lied ist aus" unter. Aus



macht er, wieder unter Zerstörung des guten Taktteils, überdies unter Einführung eines häßlichen Oktavensprungs,



wobei die im Original so ausdrucksvolle Achtelpause, Vers und Melodie erbarmungslos zerreißend, sich zwischen die eng zusammengehörigen Worte „mit" und „dir" drängt und das Wörtchen „mit" den gewichtigsten Ton der ganzen Phrase bekommt. Und wenn Liepe stolz darauf ist, in der ersten Strophe die fehlerhafte Deklamation des Wortes „Grenadier'" beseitigt zu haben, das nun den Ton richtig auf der letzten Silbe habe, so bemerkt er nicht, daß damit allein noch keine richtige Deklamation gewonnen ist; denn in seinem „zwei Grenadier'" hat das Wort „zwei" ein so starkes Übergewicht, daß es unfreiwillig komisch wirkt, während das in den folgenden Takt fallende „deux grenadiers" Wagners mustergültig das angemessene Verhältnis aufweist, das bei der Verdeutschung um jeden Preis festgehalten werden muß.

Ich kann die Unzulänglichkeit der Textunterlage Liepes nur aus den wenigen von ihm abgedruckten Proben erweisen; aber man darf wohl annehmen, daß er nicht gerade die schwächsten Stellen als Probestücke gewählt hat, und sich danach eine gewiß nicht erfreuliche Vorstellung von dem Ganzen machen. Und wenn Liepe, in ehrlicher Begeisterung für das Werk, selbst gesteht: „Die wundervollen, schweren Volltaktrhythmen der Musik, mit denen Wagner beginnt, sind leider im Deutschen[1]) nicht beizubehalten. Wir müssen, entsprechend Heines Text, mit einem Auftakt beginnen", ist nicht damit allein schon zugestanden, daß er hier wie anderswo viel zu Wertvolles von Wagners Werk opfert?

Liepes Versuch, der im einzelnen manche Verbesserung der allerdings sehr schlechten früheren Texte bringt, ist, alles in allem, eine Halbheit wie diese. Es gibt nur e i n e Möglichkeit, zu einem Ganzen zu gelangen: w i l l m a n W a g n e r s M e l o d i e r e t t e n, s o m u ß m a n H e i n e s W o r t e o p f e r n. Man muß Loeve-Veimars' Worte ohne Rücksicht auf Heine, wohl aber im innigsten Anschluß an Tonwerte, Rhythmik und Phrasierung der Wagnerschen Melodie übersetzen, wie man ein französisches Originalgedicht übersetzen würde. Trifft man dabei gelegentlich ungezwungen mit Heines Worten zusammen, so braucht man ihnen nicht auszuweichen; sie wirken dann wie Zitate inmitten einer freien Umschreibung.

Eine solche „Rückübersetzung" habe ich bereits 1901 im „Kunstwart" veröffentlicht; ich wiederhole sie hier, indem ich die Gelegenheit benutze, an einigen Stellen noch strenger als damals die Tonwerke des Originals festzuhalten. Ich kann sagen, daß an dieser Rückübersetzung sich schon mancher Kenner der Wagnerschen Kunst erfreut hat; nur in Sängerkreise scheint sie gar nicht gedrungen zu sein. Vor einigen Jahren war einer unserer namhaftesten Wagner-Kenner Zeuge, wie ein berühmter Bariton im intimen Kreis von „Wahnfried" die „beiden Grenadiere" mit dem unerträglichen alten Text vortrug; weder er noch die Hörer wußten etwas von der Existenz eines besseren. Als ich selbst vor einigen Jahren Gelegenheit hatte, das Werk hier in einem Konzert zu hören, überzeugte ich mich, daß die bedeutende Komposition, die der allerdings leichter ins Ohr fallenden Schumannschen an innerem Wert weit überlegen ist, mit dieser Textunterlage eine unerwartet starke Wirkung hatte. Unsere Wagner-Sänger ahnen nicht, welches Zugstück sie sich da entgehen lassen, wie interessant besonders die direkte Gegenüberstellung von Wagners und von Schumanns Grenadieren auch für das größere Publikum ist. Nur muß man dabei die noch fremde, ohnehin sprödere Komposition begünstigen, indem man mit ihr beginnt und sie dann nach der Schumannschen noch einmal wiederholt. Mit Überraschung wird man dann auch bemerken, daß die Marseillaise in beiden Werken ganz verschieden wirkt. Nicht allein daß sie, wie Liepe S. 323 treffend ausführt, bei Schumann nur zu einem äußeren Effekt herhalten muß, während sie bei Wagner, in der Begleitung verharrend, ganz wundervoll Hintergrund und Stimmung für das visionäre Schwärmen des kaisertreuen Grenadiers abgibt. Sie selbst ist bei Wagner echter. Schumann hat sie breiter angelegt und ihrer feurigen Weise durch ein paar unscheinbare Änderungen etwas Weichheit, sogar ein wenig Sentimentalität („dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab") beigemischt. Mit dem Eintritt dieser Marseillaise wird der Sänger, der eben acht Takte lang ein schnelleres Tempo eingeschlagen hatte, von selbst wieder breiter und wuchtiger vortragen. Umgekehrt bei Wagner; hier bringt erst die Marseillaise selbst die Beschleunigung, die mit hinreißendem, echt französischem Elan den ganzen Schluß beherrscht. Die leidenschaftlich sprühende, glühende Kriegshymne lag eben dem Temperament Wagners viel näher als dem kühleren Schumanns. Wer sie in Frankreich hat singen hören, wird mir recht geben. So französisch gesungen gibt sie dem Schluß erst die Wirkung, die dem jungen Komponisten vorschwebte, und überzeugt den Hörer, daß es ein wahrhaft genialer Einfall war, Heines kriegerische Ballade mit dem Feuer dieses zur Volksweise gewordenen Kriegsliedes zu durchglühen.

Diese Bemerkungen waren gesetzt und korrigiert, als einer unserer besten Wagner-Kenner mich darauf hinwies, daß Wagners „Grenadiere" auch in Band V der Scheidemantelschen „Meisterweisen" enthalten seien, und zwar sei der Text dort „haarsträubend, ohne jede Achtung vor der Wagnerschen Singstimme". Ich glaubte, der Freund habe wohl etwas zu temperamentvoll geurteilt, nachdem ich aber diese Bearbeitung kennen gelernt habe, muß ich ihm in jedem Wort recht geben. Scheidemantel hat wie Liepe Heines Originaltext zu retten gesucht, aber während Liepes Versuch, so entschieden ich ihn ablehnen mußte, nach den wenigen Proben doch nicht

[1]) D. h. bei Unterlegung der Heineschen Worte.

gerade die schuldige Pietät vermissen läßt, erlaubt sich Scheidemantel Mißhandlungen der Wagnerschen Melodie, die sie stellenweise völlig unkenntlich machen, mit anderen Worten, seine scheinbare Rettung der „Grenadiere“ wird zur Fälschung. Da finden sich gleich ein paarmal die bedenklichen Abirrungen in operettenhaftes Melos, die schon Liepe ganz richtig charakterisiert hat; da muß man auf „Verderben“ einen Scheidemantelschen, nicht Wagnerschen Vorhalt sich gefallen lassen, der aus dem Stil selbst des entstellten Werkes ganz herausfällt; da schiebt sich der Gedanke, daß Weib und Kind betteln gehen sollen, unter eine rührende Melodie, die noch ganz Klage um den Kaiser ist; da werden der gebrochenen letzten Anrede an den Kameraden ein paar nachträgliche, natürlich ganz charakterlos klingende Seufzer um den gefangenen Kaiser untergelegt.



Ein Kapitel von Schubertscher Bescheidenheit

Von Dr. **Konrad Huschke**

Schuberts Bescheidenheit ist bekannt. Sie zieht sich durch sein ganzes Leben und stellt zusammen mit seiner Neidlosigkeit und seiner reinen Freude an fremdem Glück seine sittliche Persönlichkeit ins schönste Licht. Und doch kann man sich, wenn man den Blick über die Zeugnisse dieser Bescheidenheit aus dem Leben des großen Liedersängers dahingleiten läßt, bei aller Anerkennung ihrer edlen und sympathischen Grundlage des Gedankens nicht erwehren, daß sie bisweilen einen pathologischen Charakter annahm, ja an Schwäche und Gleichgültigkeit grenzte, und daß etwas mehr von Beethovens Schroffheit, Rücksichtslosigkeit und unerschütterlicher Selbstbehauptung dem Schubertschen Lebensgang einen erfrischenderen Einschlag gegeben hätte. Wenn er seine Verdienste als Musiker denen Beethovens gegenüber in rührender Demut herabsetzt, so ist das erklärlich. Beethoven war sein Abgott, die einzige, große, heilige Liebe seiner Künstlerseele. Immerhin geht er auch hier zu weit, wenn er erklärt, daß neben Beethoven überhaupt niemand noch etwas zu schaffen vermöge, und wenn er nach Vollendung des Oktetts im Jahre 1824, nachdem er bereits sieben Sinfonien, darunter die tragische mit ihrem dem Himmel entstiegenen, wundersamen Andante und die tiefergreifende elegische in H moll, geschaffen hatte, schreibt, er hoffe durch Komposition von Kammermusikwerken sich den Weg zur großen Sinfonie, d. h. der Beethovenschen, zu bahnen. Charakteristisch ist auch eine Mitteilung von ihm aus dem Jahre 1819 an den Lehrer Josef Peitl, dem er für eine musikalische Veranstaltung eine Orchesterkomposition versprochen hatte, er könne ihm doch nicht dienen, da er für Orchester nichts besitze, das er mit ruhigem Gewissen in die Welt hinausschicken könne, und so viele Stücke von großen Meistern vorhanden seien, wie z. B. von Beethoven die Ouvertüren zu Prometheus, Egmont, Koriolan. Damals gab es von ihm fünf Ouvertüren, sechs Sinfonien, darunter die tragische, und noch viele andere Orchesterwerke.

Aber auch solchen gegenüber, die abgrundtief unter Beethovens titanischer Größe standen, trat Schubert scheu in den Hintergrund. Sie ernteten den Ruhm, der ihm gebührte, und das Gold, das er hätte ernten müssen, er, der so arm starb, daß die Hinterlassenschaft nicht ausreichte, die Kosten seines Begräbnisses zu decken. Ich erinnere an die von Spaun, Schuberts treustem und zuverlässigstem Freunde, überlieferte Begebenheit in einem fürstlichen Hause, wo der Sänger seiner Lieder mit Begeisterung gefeiert wurde, während um ihn selbst sich kein Mensch kümmerte; die Hausfrau suchte die Vernachlässigung dadurch gut zu machen, daß sie Schubert die größten Lobeserhebungen machte und dabei andeutete, er möge es übersehen, daß die Zuhörer, ganz hingerissen von dem Sänger, nur diesem huldigten, worauf Schubert nur zu erwidern hatte, die Frau Fürstin möge sich deshalb keine Mühe mit ihm geben, er sei es gewohnt, übersehen zu werden, ja dies sei ihm sogar recht lieb, da er sich dadurch weniger geniert fühle. Dazu stimmt so recht das Wort Karls van Beethoven in einem Konversationshefte seines Onkels vom Jahre 1823: „Man lobt den Schubert sehr, man sagt aber, er solle sich verstecken“. Ein besonders lehrreiches Kapitel aber bilden seine Erfahrungen mit den Verlegern.

Beethoven konnte schon im Jahre 1800 an Wegele schreiben: Meine Kompositionen tragen mir viel ein und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als das fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: „man accordiert nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt“. Er, den „Demut des Menschen gegen die Menschen schmerzte“, hat schon als junger Künstler mit seinem unbändigen Künstlerstolz allen denen, mit denen er zu tun hatte, bis hinauf in die höchsten Adelskreise Achtung vor seiner Persönlichkeit abgetrotzt. Bekker schildert ihn treffend in dieser selbstbewußten Größe: Nichts von der ergebenen Dienstbarkeit Haydns, von der kindlich gutmütigen Anhänglichkeit Mozarts, von Bachs ehrsam trockenem Beamtentum! Als schuldigen Tribut betrachtet er, was die Welt ihm bietet, was er dafür gibt, als freiwilliges Geschenk. Steifnackig, selbstherrlich wie keiner vor ihm, außer dem einen, ihm auch sonst vielfach verwandten Händel, predigt er das Recht auf die eigene Persönlichkeit, kämpft er für das Ideal der zum Bewußtsein ihrer selbst erwachten Individualität. Die zündenden Stichworte seiner Epoche vom Rechte, das mit uns geboren, von Freiheit und Menschenwürde finden in ihm begeisterten Widerhall. Wie kraftvoll und erfrischend klingen seine Worte an den Fürsten Lichnowsky: „Fürst! Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben, Beethoven gibt es nur einen“. „Unser Zeitalter“, sagt er ein andermal, „bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsüchtigen, heimtückischen, elenden Schufte von Menschenseelen geißeln.“ Die Kraft erklärt er demgemäß für die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichneten, und so auch für die seinige, und bei der Kunde von dem Siege Napoleons bei Jena spricht er in ruhiger Überlegenheit die kühnen Worte: „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen“.

Anders Schubert. Bei seiner Schüchternheit, seinem weichen, passiven Naturell und seiner anormalen Selbstgenügsamkeit, die sich, statt den Kampf mit den Verhältnissen aufzunehmen, ihnen nur zu sehr unterwarf, hätte er, nur den wundersamen Stimmen lauschend, die in seinem Innern erklangen, am liebsten ein Wunder-

werk nach dem anderen geschaffen allein für sich und seine Freunde, ohne der Welt davon überhaupt Kenntnis zu geben. Der Künstlertypus, den in der Malerei später Feuerbach und Böcklin verkörpert haben, der „ohne Bestellung und Honorar selig werden kann“, nur seiner Kunst lebend, scheu und in sich zurückgezogen gegenüber der großen Welt, ist auf dem Gebiete der Musik zuerst bei ihm typisch in die Erscheinung getreten. 1820 hatte er ein paar hundert Lieder, sechs Sinfonien, ungefähr ebensoviel Ouvertüren, zwölf Klaviersonaten und noch mehr Streichquartette, vier Messen und noch vieles andere geschrieben, ohne auch nur für ein einziges dieser Werke einen Verleger zu haben. Und nur im Zwange der Not hatte er ein paar Versuche gemacht, einen solchen zu finden. Kaufmännisches Talent fehlte dem bescheidenen Meister vollkommen. Wurde er in Geschäftliches hineingetrieben, verfehlte er die Form und ließ in seiner träumerischen Lässigkeit, die vor jeder Aktivität, außer der künstlerischen, Scheu empfand, vor allem jene selbstbewußte Sicherheit und Tatkraft vermissen, die im geschäftlichen Verkehr die Hauptgrundlage eines günstigen Abschlusses bildet. Auch war er zu wenig weltklug und in zu geringem Maße „Komödiant und Charlatan“, wie der alte, erfahrene Gesangsmeister Vogl, der erste Meistersänger seiner Lieder, gleich bei der ersten Bekanntschaft mit ihm erkannte, um den kühlen, kaufmännisch routinierten großen Verlegern auch nur einigermaßen gewachsen sein zu können. Deshalb ist es nicht zu verwundern, daß sie ihm oft Unerhörtes zu bieten wagten.

Ein Kuriosum bildet das erste Erlebnis Schuberts auf diesem Gebiete, allerdings zunächst mehr als Charakteristikum für einen seiner Zeitgenossen, der, wie er, den Namen Franz Schubert führte: Spaun hatte als Probestück Schubertscher Kunst den Erlkönig an Breitkopf & Härtel nach Leipzig gesandt. Obwohl er der Antwort wegen seine Wohnung angegeben hatte, dachte die Leipziger Weltfirma an Betrug, nämlich an Mißbrauch mit dem Namen des 1768 geborenen Konzertmeisters Franz Schubert in Dresden. Dem schickte sie daher den Erlkönig mit der Bitte um Aufklärung, worauf er sich mit folgender köstlicher Antwort, die er sicher später gern zurückgenommen hätte, vor der Nachwelt unsterblich lächerlich machte: „Ich habe die Cantate Erlkönig niemals komponiert, werde aber zu erfahren suchen, wer dergleichen Machwerk übersendet hat, um auch den Padron zu entdecken, der meinen Namen so gemißbraucht“. Breitkopf & Härtel ließen nun natürlich den „Betrüger“ aus Wien ohne jede Antwort. Im Jahre 1826, als er die größte Zahl seiner Meisterkompositionen schon geschaffen hatte, schrieb Schubert selbst an die Leipziger Firma einen Brief, der für seine unangebrachte Bescheidenheit typisch ist: „Euer Wohlgeboren! In der Hoffnung, daß Ihnen mein Name nicht ganz unbekannt ist, mache ich hiermit höflichst den Antrag, ob Sie nicht abgeneigt wären, einige Bände meiner Compositionen gegen billiges Honorar zu übernehmen, indem ich sehr wünsche, in Deutschland soviel als möglich bekannt zu werden. Sie können die Auswahl treffen unter: Liedern mit Pianofortebegleitung, Streichquartetten, Claviersonaten, 4händigen Stücken etc. etc., auch ein Oktett habe ich geschrieben. In jedem Falle würde es mir eine besondere Ehre seyn, mit einem so alten, berühmten Kunsthandlungs-Hause in Verbindung zu treten. In Erwartung einer baldigen Antwort verbleibe ich mit aller Achtung Ihr ergebener Franz Schubert“. Die Verhandlungen zerschlugen sich wegen des selbst Schubert zu geringen Honorarangebots. Ähnlich erging es Schubert mit den Firmen Schott, Peters u. a. Alle diese großen Verlagsinstitute trieben ihre Geschäftsskepsis gerade bei Schubert deshalb so weit, weil sie sein demütiges Auftreten verdächtig fanden. Ein Brief Beethovens würde anders eingeschlagen haben. Wie deutlich hat er es G. Chr. Härtel vor Augen gehalten, daß er, als der humanere und gebildetere Kopf gegenüber allen andern musikalischen Verlegern, auch zugleich den Endzweck haben müsse, den Künstler nicht bloß notdürftig zu bezahlen, sondern ihn vielmehr auf den Weg zu leiten, daß er alles das ungestört leisten könne, was in ihm sei und man von außen von ihm erwarte. Der einsichtsvolle und vornehme Leipziger Verleger aber wird wie die anderen großen Verleger, an die Schubert sich vergebens wandte, später seine in diesem Falle bewiesene Kurzsichtigkeit bitter bereut haben.

Das Schlimmste bot Schubert der Wiener Verleger Diabelli, der als rücksichtsloser Ausbeuter geschäftsunkundiger Talente bekannt war. Als Schubert mit seinen Liedern weder auswärts noch bei den Wiener Verlegern Erfolg gehabt hatte, nahm nämlich Ignaz Sonnleithner, der weitblickende und geschäftsgewandte Jurist und Verehrer des Künstlers und Menschen Schubert, die Angelegenheit in die Hand und streckte mit zwei andern wohlhabenden Freunden Schuberts die Druckkosten für die ersten Liederhefte vor. Diabelli entschloß sich, die Lieder in Kommission zu nehmen. Die Erfolge waren gute. Vom Erlkönig allein wurden in den ersten drei Vierteljahren nach dem Erscheinen 800 Exemplare abgesetzt und die gesamten zwölf Werke brachten über 2000 fl. ein. Da ließ sich Schubert von Diabelli in einer schwachen Stunde, um möglichst bald eine größere Summe zur Verfügung zu haben, dazu bewegen, ihm die Platten und Eigentumsrechte an den inzwischen erschienenen 18 Heften für 800 fl. zu verkaufen. An einem einzigen dieser Lieder, dem Wanderer, hat die Firma Diabelli bis 1861 allein 27000 fl. verdient. Schubert aber riß die verhängnisvolle Tat wieder in die Armut zurück, er war fortan, wie er selbst klagte, „der Sklave jedes elenden Krämers“ und gab sich geduldig mit wahren Lumpengeldern zufrieden. Für die sechs ersten Lieder der Winterreise, die er, schon krank, dem Verleger Haslinger in Wien anbieten ließ, erhielt er nur mit Mühe 6 fl. W. W., also nach damaligem Stande für jedes Lied 80 Pf. Wie seinem „Leiermann“ blieb ihm zeitlebens sein kleiner Teller leer, während die Verleger sich mehr und mehr mit den kostbaren Gaben seines Genius den Beutel füllten. Das tragischste aber ist, daß diese auf reinster Basis ruhende Bescheidenheit Schuberts einen wesentlichen Teil der Schuld daran trug, daß Beethoven von Schuberts Bedeutung erst so spät Kenntnis erhielt. Hätte Schubert selbst für Verbreitung seiner Kunst mehr getan und hierbei wie auch Beethoven gegenüber ein festeres und stolzeres Auftreten gezeigt, so wäre die von ihm so heiß ersehnte Verständigung mit dem Gewaltigen, daran wird man nicht zweifeln können, nicht ausgeblieben. So trug der große Liedersänger in seiner übergroßen Bescheidenheit den Keim zu einer seiner herbsten Enttäuschungen.

Falsch wäre es indessen, diese Bescheidenheit als ein Zeichen dafür zu nehmen, daß er seine Bedeutung

nicht erkannt hätte. Es ist so manches überliefert, was das Gegenteil beweist. Erwähnt sei nur, daß er sich nur in ganz seltenen Fällen einmal zu einer Änderung seines Konzeptes bewegen ließ. Wo seine künstlerische Persönlichkeit in Frage kam, zeigte er, hier ein echter Jünger Beethovens, eine an Starrsinn grenzende Unbeugsamkeit und nur von Beethoven oder einem anderen ganz Großen, vielleicht von Mozart, wenn er noch gelebt hätte, hätte er sich belehren lassen. Der Welt gegenüber verschloß er freilich auch das Gefühl über seinen Wert als Künstler tief im Innern und nur in Stunden größter Erregung, besonders anmaßenden Ignoranten gegenüber, kam einmal vulkanisch ein Ausbruch seines Künstlerstolzes wie z. B. jener ergötzliche, den uns Bauernfeld, allerdings wohl in starker dichterischer Ausschmückung, überliefert hat: Im Café Bogner baten einige bekannte Orchestermitglieder des Kärtnertheaters ihn um ein Solo für ihr Konzert, und als er nicht gleich zustimmte, meinte der eine gereizt und ärgerlich: „Und warum nicht, Herr Schubert? Ich denke, wir sind Künstler so gut wie Sie. Man kennt in Wien keine besseren!“ Da aber fuhr Schubert auf: „Künstler! Künstler? Musikanten seid Ihr! Weiter nichts! Der eine beißt in das Messinginstrument eines hölzernen Prügels, der andere bläst sich die Backen auf an seinem Waldhorn! Nennt Ihr das Kunst? Ein Handwerk ist's, eine Fertigkeit, die Geld einbringt, und damit holla! — Künstler Ihr! Wißt Ihr nicht, was der große Lessing sagt? — Wie kann einer sein ganzes Leben lang nichts tun, als in ein Holz mit Löchern beißen! — Das hat er gesagt oder was Ähnliches! Gelt? — Ihr wollt Künstler sein? Bläser und Fiedler seid Ihr alle miteinander! Ich bin ein Künstler, ich! Ich bin Schubert, Franz Schubert, den alle Welt kennt und nennt! Der Großes gemacht hat und Schönes, das Ihr gar nicht begreift, und der noch Schöneres machen wird — das Allerschönste! Kantaten und Quartetten, Opern und Sinfonien. Denn ich bin nicht bloß ein Ländlerkompositeur, wie's in den dummen Zeitungen steht und wie's die dummen Menschen nachschwatzen, — ich bin Schubert, Franz Schubert! Daß Ihr's wißt! Und wenn das Wort Kunst ausgesprochen wird, ist von mir die Rede, nicht von Euch Würmern und Insekten, die Ihr Soli verlangt, die ich Euch niemals schreiben werde, — ich weiß wohl, warum! Ihr kriechenden und nagenden Würmer, die mein Fuß zertreten sollte, der Fuß des Mannes, der an die Sterne reicht. — An die Sterne, sag' ich, während Ihr armen blasenden Würmer Euch im Staube windet und mit dem Staube als Staub verweht und vermodert!“ Wer dächte bei diesem köstlichen Wutausbruch nicht trotz aller Verschiedenheit des Milieus an den gleich köstlichen Beethovens gegen jenen unglücklichen Notenschreiber, der sich anmaßende Bemerkungen gegen ihn herausgenommen hatte: „Mit einem solchen Lumpenkerl, der einem das Geld abstiehlt, wird man noch Komplimente machen, statt dessen zieht man ihn an seinen Eselhaften Ohren. Schreibsudler! Dummer Kerl! Korrigieren Sie Ihre durch Unwissenheit, Übermuth, Eigendünkel und Dummheit gemachten Fehler. Dies schickt sich besser, als mich belehren zu wollen, denn das ist gerade, als wenn die Sau die Minerva belehren wollte. Beethoven“.

So finden sich die beiden so verschiedenen Meister in schöner Harmonie in Ausartungen ihres Künstlerstolzes, denn einen besseren Titel wird man diesen grobzugehauenen Auslassungen nicht geben können, so erfrischend und urwüchsig sie sind und so wohltuend es gerade bei Franz Schubert berührt, daß er, der so viel Liebe und Bewunderung verdiente, aus seinem demütig-bescheidenen Träumen auch einmal recht kräftig herausgegangen ist. Hätte er manch anderem ebenso kernig und nur vielleicht etwas weniger derb die Meinung gesagt, so hätte er sich in der Welt ein besseres Schicksal geschaffen.



Allerhand zeitgemäße Musik

Besprochen von Dr. **Max Unger**

Jeder Künstler hat bei der Wahl seiner künstlerischen Ausdrucksmittel den Grundsatz der Zweckmäßigkeit zu beobachten. Der nach der Natur arbeitende Maler läßt Gegenstände, die den schönen Gesamteindruck stören würden, überhaupt ganz weg und beschränkt sich, um die Gleichmäßigkeit der Stimmung zu erzielen, auf ein geringes Maß von Farben; der Schriftsteller ist ein Stilgeck, wenn er über gleichgültige Dinge in hochtrabenden oder gespreizten Worten schreibt. Ähnlich der Tonsetzer. Nichts ist so albern, wie zu einem schlichten, volkstümlichen Text eine geschwollene und wichtigtuerische Musik zu setzen. Selbst der ausübende Künstler hat nach solchen Grundsätzen der Zweckmäßigkeit zu handeln. Beispielsweise eignet sich eine große Anzahl der folgenden Werke, als für das Haus geschrieben, nicht für den Konzertsaal, und der Sänger, der mir solche Stücke dort vorsetzte, käme daher bei mir schlecht weg.

Von einem solchen Standpunkt aus will der größte Teil der Sammlung „Deutsche Lieder aus großer Zeit“, die bei Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. in Berlin-Lichterfelde erscheint, betrachtet werden. Es sind fast durchweg gut im Volkston — sagen wir etwa in Schüler- und Studentenart — gesetzte Stücke. Ich sage nicht, daß der Volksliedstil hier und da nicht etwas höhere Ziele hätte beobachten können; die meisten Lieder tun aber vollauf ihre Pflicht. Alle sind für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt. Ich führe hier die Nummern, wovon jede 50 Pf. kostet, einzeln an, indem ich nur hier und da etwas über ihren Wert oder Inhalt anmerke (GCh, MCh, KCh bedeutet: auch für gemischten, Männer- oder Kinderchor erschienen): Nr. 1 Hermann Rohloff, Das Lied vom Hindenburg (ein straffes Stück nach den bekannten Worten von A. de Nora; GCh, MCh, KCh); Nr. 2 Karl Zuschneid, Deutschland Fahnenlied; Nr. 3 Felix Blaesing, Unsern gefallenen Helden (die ersten beiden Strophen versetzen Haydns Kaiserhymne nach Moll, die dritte erklingt in Dur; der Gedanke erscheint mir nicht glücklich); Nr. 4 Karl Zuschneid, Bismarcks Geist (1 bis 3stimmiger KCh); Nr. 5 Derselbe, Sturmlied 1914 (1 bis 3stimmiger KCh); Nr. 6 Martin Gambke, Die Geschichte von Lüttich (GCh, MCh, KCh); Nr. 7 Ludwig Kageler Op. 19, Österreichisches Reiterlied (MCh, KCh); Nr. 8 Karl Zuschneid, Die Donauwacht und die Wacht am Rhein (1 bis 3stimmiger KCh); Nr. 9 Derselbe, 1914 (1 bis 3stimmiger KCh); Nr. 10 G. Walter Scharwenka Op. 6I, Soldatenabschied (ein recht gefälliges Stück); Nr. 11 Karl Zuschneid, Gott, Kaiser, Vaterland (Zuschneids Lieder sind alle sehr zweckmäßig gesetzt; 1 bis 3stimmiger KCh); Nr. 12 G. Walter Scharwenka Op. 6II, Reiterlied; Nr. 13 Max Battke, Weltensturm; Nr. 14 G. Walter Scharwenka Op. 6 Nr. 3, Kaiserlied; Nr. 15 Fritz Char, Herr Emmich und seine Grete (der Soldatenton ist gut getroffen); Nr. 16 Franz Wagner Op. 143I, Weihgebet (1stimmiger MCh oder KCh mit Klavier, Orgel oder Orchester); Nr. 17 Derselbe Op. 143II, Im Feld des Morgens früh (klingt an den bekannten Männerchor an; 2stimmiger Chor und 4stimmiger MCh); Nr. 18 Derselbe Op. 143III, Lied des Landsturms (GCh,

KCh, 4stimmiger MCh); Nr. 19 Max Gulbins Op. 93I, Der Kronprinz (MCh, GCh, 2stimmiger KCh); Nr. 20 Derselbe Op. 93II, Reiterlied (MCh, GCh, 2stimmiger KCh); Nr. 21 Derselbe Op. 93III, Der Tod auf weiter Heide (MCh, GCh, 2stimmiger KCh); Nr. 22 Derselbe Op. 93IV, Mein Gewehr (MCh, GCh, 2stimmiger KCh; die Lieder von Gulbins sind insgesamt hübsch und eingänglich geschrieben, das letzte erinnert auffällig an „Lieb Heimatland ade!"); Nr. 23 Karl Zuschneid, Fliegerlied; Nr. 24 Paul Jäkel Op. 8, Wir fahren gegen England (2 bis 3stimmiger KCh, MCh); Nr. 25 G. Walter Scharwenka Op. 6IV, Jungmannschaftslied (KCh); Nr. 26 C. Kühnhold, Deutschlands Flotte in See; Nr. 27/28 Hermann Grabner Op. 6I, Michel; Nr. 29/30 Derselbe Op. 6II, Allerseelen 1914; Nr. 31 Derselbe Op. 6III, Deutsch-österreichisches Trutzlied (besonders die ersten beiden fallen aus der volkstümlichen Richtung der meisten andern durch ihre eigenwilligen Ausdrucksmittel heraus; die Titelzeichnung dieser drei stammt von Hans Thoma); Nr. 32 Bogumil Zepler, O du deutsches Land — und du Österreich! (trifft den Volkston recht gut); Nr. 33 Joseph Haas, Viktoria (harmonisch unnötig belastet); Nr. 34 Carl Wenner, Die deutsche Reiterei; Nr. 35/36 Joh. Harder, Die Jungen (mit geschickter Verwendung des neumodischen Guten Kameraden, 3stimmiger KCh, 4stimmiger Chor [Sopran I u. II, Alt und Bariton] mit Klavier oder Schülerorchester); Nr. 37 G. Walter Scharwenka Op. 6V, Wir Kavalleristen (3stimmiger KCh, GCh mit Streichorchester oder Klavier, 4stimmiger MCh; 2stimmiger KCh).

Schöne, zum Teil musikalisch wertvolle Werke haben neuerdings Breitkopf & Härtel in Leipzig wieder herausgebracht. Von Ernst Sompek rührt die choralmäßige, etwas altertümelnde Weise zu dem Text des Emigrantenführers Josef Scheitberger (1686) „Ich bin ein armer Exulant" her (mit Orgel oder Klavier 50 Pf.). Sie ist „den Nachfolgern der aus Salzburg vertriebenen Protestanten in Ostpreußen zu ihrer Heimatfahrt im Jahre 1914 gewidmet".

Carl Schönherrs von frischer Prise getriebene „Heimatwimpel" Op. 28, die hier schon, noch ungedruckt, nach dem Hören im Konzertsaal günstig besprochen wurden, seien hier als nun in dem gleichen Verlag erschienen (1 M.) nur eben wieder mit erwähnt.

Ein prächtiges Stück von markiger Wirkung legt Ernst Rabich vor: „Unsern Zweiundvierzigern" (für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung, ebenda 60 Pf., Singstimme 10 Pf.). Es eignet sich für ernste vaterländische Veranstaltungen.

Sigfrid Karg-Elerts „Sechs Kriegslieder im Volkston" Op. 111, die in Strophenform nach Worten aus R. Dehmels „Volkesstimme — Gottesstimme" geschrieben sind, bedienen sich viel einfacherer Mittel, als man letzthin von ihm gewöhnt war. Die Bezeichnung „Im Volkston" paßt freilich immer noch nicht für alle diese Stücke; doch sind es fast durchweg zündende Weisen von melodisch fesselnder Linie und harmonisch gewählter Begleitung.

Ein hübsches schlichtes Lied, das ich dem kürzlich angezeigten („31. Juli 1914") noch vorziehen möchte, bietet Fritz Fuhrmeister als Op. 15: Annemarie („Im Feldquartier auf hartem Stein"; Leipzig, Jul. Heinrich Zimmermann, hoch, tief und mittel 1 M.). Dasselbe Lied ist auch in einem guten Männerchorsatz von mäßiger Schwierigkeit erschienen (Partitur 80 Pf.; jede Stimme 20 Pf.).

Der schöne Thomasche Text „Landsturmmanns Abschied" hat es auch Hugo Kaun angetan. Als Op. 97 Nr. 1 hat er dazu im gleichen Verlag eine Musik (mittel oder tief 1 M.) veröffentlicht, die warm erlebt und in jeder Hinsicht vornehm gehalten ist. Musikalischen Sängern ist zu empfehlen, das Stück ihrem Vortragsplan einzureihen.

Vier Soldatenlieder von Hans Haym (Deutsches Matrosenlied, Zum Aufbruch, Infanteristenlied, Die beiden Alten, zusammen 1.50 M.) sendet der Verlag Tischer & Jagenberg in Köln. Weisen in so ungeschminktem Soldatenton, daß mindestens die letzten drei davon ohne Begleitung gesungen werden können; und dabei kann doch nirgends von Gewöhnlichkeiten die Rede sein. Im gleichen Sinne kann hier das im gleichen Verlag erschienene hübsche Marschlied für die deutschen Soldaten 1914 von Emil Alfred Herrmann (wieder nach dem Deutschen Matrosenlied von H. Löns, mit Klavier oder Laute 75 Pf.) ohne weiteres angefügt werden.

Ein Sang, der an beide Ausführende, den Sänger und den Begleiter, schon ansehnliche Forderungen stellt: Hermann Zilchers Ballade nach Dehmels „Von Feld zu Feld" (für Tenor oder hohen Bariton, im gleichen Verlag 1.20 M.). Melodisch nicht gerade stark erfunden, nutzt es doch seinen thematischen Stoff geschickt steigernd aus und mündet zum Schluß in der Begleitung ungezwungen und dabei wirksam in die deutsch-österreichische Volkshymne.

Das Matrosenlied von Löns zum dritten — nein zum xten Male. Diesmal ist die schlichte, einprägsame Weise von Konrad Ramrath (1 M.). Mehr braucht auch nicht zu den folgenden Stücken des gleichen Tonsetzers gesagt zu werden: Für den Kaiser („Früh wenn die Sonne steigt", 1 M.), Reiterlied („Mit hochgebauschten Fahnen", 75 Pf.) und Im Feldquartier (1 M.; sämtlich bei Tischer & Jagenberg). Doch sei erwähnt, daß diese Lieder von Ramrath (außer dem Reiterlied) auch für Männerchor (Partitur 60 Pf., Stimmen je 10 Pf.) und für 3stimmigen Frauen- oder Kinderchor (Klavierstimme 1 M.; Stimmen je 10 Pf.) in leichtem Satz erschienen sind.

Anderen Hochzielen strebt Richard Trunk in den beiden Männerchören seines 38. Werkes zu: „Ins Feld" und „Heimat" (ebenda, jede Partitur 1 Mk.; jede Stimme 15 Pf.). Seine Eigenwilligkeit in den Harmonieverbindungen, wie sie sich wiederholt besonders im ersten Chor bekundet, wird den Einübenden ansehnliche Schwierigkeiten machen. Sie erscheint jedoch nicht künstlich erzeugt, weshalb man vor den Arbeiten allerhand Hochachtung haben muß. Beide Stücke dürften sich — am besten in umgekehrter Reihenfolge — auf dem Konzertzettel größerer und leistungsfähiger Männerchöre gut ausnehmen, da der erste dramatisch, der zweite vorwiegend lyrisch gehalten ist.

Ein zündend einschlagender Männerchor ist ferner Hans Hayms „Nimmermehr!" auf die bekannten Worte von G. Hauptmann (ebenda Partitur 1.50 M.; jede Stimme 15 Pf.). Haym hat die Ankunft der einzelnen Feinde auf andere Art als K. Kämpf, dessen Vertonung des Liedes ich in Nr. 21 schilderte, gezeichnet — durch Veränderung des Vortrags eines aufwärtsstrebenden Themas: Gemächlich stellt sich der Franzos' ein, gehalten und schwerer der Russ', „etwas zögernd", mit kleinen Pausen, der Englishman. Zur Aufführung bedarf es Chöre von mittlerer Leistungsfähigkeit. Eine besondere Ausgabe ist im gleichen Verlag für gemischten Chor erschienen (Partitur 1.50 M.; jede Stimme 10 Pf.).

Wieder zum chormäßig Leichteren, aber nichtsdestoweniger dramatisch Wirkungsvollen kehren wir zurück mit der Anzeige von Max Oestens 225. Werk „Für Kaiser und Reich" für einstimmigen Männerchor mit Baritonsolo (oder Halbchor) und Orchester- oder Klavierbegleitung (Partitur 3 M.; Orchesterstimmen 3 M.; Klavierauszug 1.20 M.; Chorstimmen [Tenor und Baß] je 2 Pf.; Leipzig, Gebrüder Reinecke). Oesten ist kein Tonsetzer von besonderer Eigenart, aber einer, der es versteht, den Chorklang auszunutzen und schöne Steigerungen anzulegen. Das wird auch durch sein neues Werk bestätigt. Tatsächlich ist, wie aus Bruchs „Normannenzug", Oestens „Pilot" Op. 192 und andern Werken hinlänglich bekannt, die Wirkung eines großen einstimmigen Männerchors würdevoll und an den leisen Stellen geradezu eigenartig. Von großen Gesangvereinen macht sich natürlich ein solches Werk am schönsten, aber auch kleinere dürfen sich getrost daran wagen; denn die Einübung wird, auch mit Klavier, wegen seiner geringen Schwierigkeit viel Freude machen.

Hier möge auch der schönen Sammlung „Frisch auf, Soldatenblut!", als deren Herausgeber Fr. Voß zeichnet, kurz gedacht werden (50 Pf.; von 100 Exemplaren an 45 Pf.; Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde). In gutem zweistimmigen Satze und reicher Auswahl bringt es die bekanntesten und

weniger bekannten Soldatenlieder und will vornehmlich denen im Felde als Gedächtnisstütze dienen.

Zum ersten Male tritt mir mit einem Werk der junge Hermann Unger entgegen und legt vor: Der Deutschen Rachelied (1914) für gemischten Chor, Orgel, drei Trompeten und Pauken (Partitur 2 M.; Instrumentalstimme 2 M.; jede Chorstimme 15 Pf.; Tischer & Jagenberg). Unter dem Titel verbirgt sich Emanuel Geibels prophetischer Text „Einst geschieht's". Unger ist zweifellos ein phantasievoller Kopf, der eigne Wege sucht. Das Suchen überwiegt aber vorläufig noch. Am besten sagt mir der instrumentale Teil zu, der noch am ehesten die Eigenwilligkeiten des Tonsetzers in der Stimmführung verträgt. Die Trompeten und Pauken machen sich sogar sehr vorteilhaft. Doch müssen unbedingt drei Pauken verwendet werden; denn das Umstimmen ist so, wie es sich Unger vorstellt, auch auf Maschinenpauken schwerlich auszuführen. Es ist nur möglich während einer hinlänglichen Pause; dagegen soll der Pauker in dem Werk (S. 3 Takt 4; S. 4 Takt 14) während des Schlagens umstimmen. Bedenklicher als die instrumentalen Kühnheiten der Stimmführung sind die des Gesangs. Ich glaube nicht, daß die Einübung des Werkes sehr erquicklich sein wird. Ich meine hier vor allem die vielen zwecklosen chromatischen Wursteleien der drei letzten Seiten; auch wird es stets eine Ungeschicktheit bleiben, Dominant und Subdominant mit Quinten- und Oktavenparallelen nebeneinander zu stellen, besonders dann, wenn (wie beim Verfasser vom 3. zum 4. Takt des ersten Choreinsatzes) die beiden Außenstimmen durch Grundtöne vertreten werden. Aber trotz allem: Es steckt in der Arbeit viel Befähigung; sie ist nur noch im Gären begriffen und wird sich starker Selbstkritik unterwerfen müssen.

Zum Schluß etwas für die klavierspielende Jugend, die einzige rein instrumentale Veröffentlichung, von der ich heute berichten kann: ein „Armeemarsch-Album" für Klavier, das bei Gebrüder Reinecke in Leipzig herausgekommen ist. Es enthält auf 23 Seiten für den wohlfeilen Preis von 1 M. nicht weniger als 21 militärische Stücke, darunter 20 der bekanntesten Armeemärsche. Die Bearbeitungen, die zum Teil von Franz Krimmling stammen, sind sorgfältig und (trotz Oktavenspannungen) so leicht, daß sie den Schülern schon auf einer Unterstufe zugemutet werden können. Als Abwechslung sind sie überhaupt für den Unterricht besonders zurzeit, wo die Kleinen an nichts anderes als den Krieg denken, sehr zu empfehlen.

Rundschau

Halle a. S. Robert Franz', des großen Liedermeisters 100. Geburtstag! Daran durfte die Geburtsstadt trotz der Kriegszeit nicht vorübergehen. Die Robert-Franz-Singakademie ging es ja in erster Linie an, des Meisters zu gedenken. Sie tat dies in einer stillen Abendstunde, an geweihtem Orte; dort auf dem Stadtgottesacker, wo Franz unter einfachem Steine neben seiner Gattin Marie geb. Hinrichs ruht. Dem ganz nach innen gekehrten Wesen der Kunst des Meisters entsprechend trug die Feier einen intimen Charakter. Es kam der Singakademie auf kein geräuschvolles Fest, sondern lediglich auf eine schlichte, würdige Ehrung ihres ehemaligen Dirigenten an. Franz ist dem Institute seinerzeit in einem kritischen Stadium beigesprungen, hat es dann aber in einer reichgesegneten 25jährigen Tätigkeit (1842—1867) zu höchster Blüte geführt. Stets treu seiner hohen idealen Auffassung vom Berufe der Musik, ist er der Singakademie ein geradezu vorbildlicher Chorerzieher und Lehrer von hervorragender Begabung gewesen. „Was er selbst bereits innerlich geschaut und erlebt hatte, sollte jedes einzelne Mitglied seiner Sängerschar, soweit sein individuelles Vermögen reichte, nachempfinden und sich zum eigenen dauernden Besitz erheben lernen." (Vgl. Herm. Abert: Geschichte der Robert-Franz-Singakademie zu Halle a. S.) Die Feier begann mit dem Vortrage des doppelchörigen 117. Psalms von R. Franz, welche ungemein schwierige Komposition unter der Leitung von Universitätsmusikdirektor Rahlwes glänzend herausgebracht wurde. Sodann hielt Herr Universitätskurator, Geh. Oberregierungsrat Dr. Meyer, in seiner Eigenschaft als Vorsitzender der Singakademie eine Rede, in der er mit kurzen, trefflichen Worten Franz' Kunst und im besonderen seine hohen Verdienste um die Entwicklung der Singakademie beleuchtete.

Es sprachen dann noch der Rektor der Universität, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Gutzmer, der seine Worte dem ehemaligen Universitäts-Musikdirektor Robert Franz widmete, und ein Vertreter der philosophischen Fakultät, die seinerzeit Franz die Würde eines Ehrendoktors verlieh. Kostbare Kranzspenden mit sinnigen Widmungen waren und wurden niedergelegt, am Grabe sowohl wie auch an dem Franz-Denkmal in der Promenade. Einige unserer Chöre (wie z. B. Sang und Klang, der Lehrergesangverein, der Chor der Robert-Franz-Singakademie) hatten es sich nicht nehmen lassen, dem teuren Meister der Lieder ihre dankbare Verehrung kund zu tun.

Mit dem entzückenden gemischten Chorliede „Die beste Zeit auf Erden" schloß die kleine, eindrucksvolle Feier. Wie Geheimrat Gutzmer mitteilte, will die Universität nach dem Kriege Robert Franz eigens noch eine größere akademische Feier widmen.

In einer Morgenveranstaltung gedachte die stimmbegabte Sopranistin Lotte Schuster des Meisters und sprach Prof. Dr. Martin Seydel über Franz' Bedeutung. Hier wirkte auch der Stadtsingechor mit. Heydrichs Konservatorium endlich widmete Rob. Franz einen ganzen Abend, wobei über zwanzig Sololieder gesungen wurden und Dir. Heydrich in einem Vortrage das Leben und die Kunst des Meisters zeichnete.

Paul Klanert

Kreuz und Quer

Berlin. Im nächsten Winter werden zehn Philharmonische Konzerte unter Artur Nikischs Leitung stattfinden. Folgende Aufführungstage sind festgesetzt worden: 11. und 25. Oktober, 8. und 29. November, 13. Dezember, 10. und 24. Januar, 7. und 21. Februar, 6. März. Zur Mitwirkung sind folgende Künstler in Aussicht genommen: Eugen d'Albert, Ernst v. Dohnanyi, Carl Flesch, John Forsell, Artur Schnabel, Leo Slezak, Franz v. Vecsey, Edyth Walker.

Bonn. Das Bach-Fest der Deutschen Bachgesellschaft, das im Frühjahr 1916 in Bonn stattfinden sollte, wird infolge des Krieges ausfallen. Auch der Bonner Konzertverein wird von allen größern Musikveranstaltungen vorläufig absehen.

Breslau. Der Lehrer am Akademischen Institut für Kirchenmusik in Charlottenburg, Prof. Max Schneider, hat einen Ruf als außerordentlicher Professor der Musikwissenschaft an die Universität Breslau erhalten und angenommen.

Gotenburg (Schweden). Der aus Prag gebürtige Josef Czapek, der in Gotenburg ein ganzes Menschenalter hindurch als Musikdirektor gewirkt und sich große Verdienste um die Entwicklung des dortigen künstlerischen Lebens erworben hat, ist im Alter von 90 Jahren gestorben. Czapek hatte in Prag unter Friedrich Piscis Violine und unter Dionys Weber Komposition studiert und kam in den vierziger Jahren nach Berlin, wo er Leiter der Konzerte im Friedrich-Wilhelmstadt-Kasino wurde. Dann wurde er Kapellmeister der „Steyermärkischen Gesellschaft", mit der er Konzertreisen durch Deutschland und dann durch Skandinavien unternahm. Hierbei gelangte er 1847 nach Gotenburg. Er war 30 Jahre lang Musikdirektor im Göta-Artillerie-Regiment, 50 Jahre Organist an der Synagoge, 43 Jahre Organist an der englischen Kirche, Musikdirektor am Gymnasium und abwechselnd mit dem damals in Schweden ansässigen Friedrich Smetana Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft.

Innsbruck. Der Konzertmeister des Musikvereins Franz Eibl ist im Alter von 51 Jahren gestorben. Die Stelle wird mit 1. Oktober wieder besetzt werden.

Königsberg i. Pr. Conrad Ansorge wird in diesem Jahr vom 20. August bis 19. September den fünften Meisterkursus in Königsberg leiten. Anfragen an Herrn Direktor Emil Kühns, Königsberg i. Pr., Französ. Straße (Konservatorium für Musik).

Neuyork. Franz Kneisel, der Primgeiger des amerikanischen Kneiselquartetts, wurde von der Universität Princeton zum musikalischen Ehrendoktor ernannt, nachdem im Jahre 1900 die Yale-Universität ihn bereits in gleicher Weise geehrt hatte. Kneisel, geb. 1865 in Bukarest, ist der Sohn eines aus Olmütz stammenden Militärkapellmeisters. Er studierte in Wien bei Grün und Hellmesberger, war Sologeiger im dortigen Hoforchester, dann Konzertmeister in Bilses Berliner Orchester und ging 1885 nach Amerika, wo er Konzertmeister des Bostoner Sinfonieorchesters, dann Violinprofessor am Institute of musical Art in Newyork wurde.

Ostende. Léon Rinskopf, der künstlerische Direktor und Kapellmeister des Ostender Kursaales, ist in Deauville (Frankreich) gestorben. Sein Verdienst ist die Organisation der Konzerte im Ostender Kursaal, für die er bekannte Solisten und Kapellmeister zu gewinnen verstanden hat.

Plauen i. V. Seminaroberlehrer und Kgl. Musikdirektor Arno Irmer ist im Alter von 69 Jahren einem Herzschlag erlegen. Er stammte aus Naundorf bei Freiberg und kam vom Seminar Dresden-Friedrichstadt 1880 an das hiesige Kgl. Lehrerseminar, wo er 28 Jahre lang Musikunterricht erteilt hat und auch selbstschöpferisch hervorgetreten ist. 1908 trat er in den Ruhestand.

Neue Klaviermusik

Ernst Baeker, Op. 36: Aus Lebenstagen. Sechs kleine Klavierstücke (1. Ballade, 2. Frohsinn, 3. Studie, 4. Walzer, 5. Lied, 6. In der Dorfschenke) in einem Heft. M. 1,50. Leipzig 1913, P. Pabst.

— — Op. 37: Stimmungsbilder. Acht Klavierstücke (1. Walzer, 2. Tapferer Soldat, 3. Aus alter Zeit, 4. Trübe Stunde, 5. Am Sonntag, 6. Beim Schlafengehen, 7. In guter Laune, 8. Herbsttag) in einem Heft. M. 1,50. 1913, ebenda.

— — Op. 38: Aus stillen Stunden. Sechs Klavierstücke (1. Frühlingsstimmung, 2. Im Walde, 3. Im Regen, 4. Am Abend, 5. Herbstklage, 6. Sterne, goldne Sterne!) in einem Heft. M. 1,50. 1913, ebenda.

Hugo Martini, Op. 125: Lyrische Episoden (1. Papillon, 2. Mazurka, 3. Lied im Volkston, 4. Libelle, 5. Canzonetta, 6. Scherzetto, 7. Tarantella, 8. Abendfriede) in einem Heft. M. 1,50. 1913, ebenda.

Op. 36 u. 37 von Ernst Baeker sind abwechslungreiche und das Kindesgemüt kräftig anregende kurze Stücke, die auf der Schwelle von der Unterstufe zu einer unteren Mittelstufe mit großem Nutzen verwertet werden können. Sie verraten ebenso die große Gewandtheit ihres Erfinders in den kleinen Formen wie seine nie versiegenden melodischen Quellen. Vornehmheit der Melodik und Harmonik erwartet man natürlich auf diesem Schwierigkeitsgrad nicht; denn der junge Zögling wird denjenigen Kompositionen am bereitwilligsten gegenüberstehen, die ihm irgendwie schon „bekannt" vorkommen.

Das folgende Werk von Baeker, betitelt „Aus stillen Stunden", stellt sowohl an die musikalische Auffassungsfähigkeit wie an die Technik des Spielers schon etwas größere Anforderungen — aber auch nur etwas größere. Am besten wird es wohl sein, die Stückchen in einer gemäßigten Mittelstufe unterzubringen. Sie weisen im übrigen alle vorhin genannten Vorteile der Feder ihres Komponisten auf; hin und wieder ist auch ein erfreulicher Anlauf zu ungewöhnlicherer Schreibweise in der Akkordik und Rhythmik gemacht worden, womit allerdings keineswegs gesagt sein soll, daß hier geradezu persönliche Wege eingeschlagen worden wären. Immerhin: diese Stücke eignen sich gleichermaßen gut für den Unterrichts- wie für den Hausgebrauch.

Ungleich in der Schwierigkeit sind die hübschen Stücke „Lyrische Episoden" von Hugo Martini anzusprechen. Neben Mittelschwerem, wie der „Canzonetta" — übrigens einer der feinsten Nummern darunter —, findet man eine Anzahl Stücke, die auf eine Unterstufe gehören, wie das „Lied im Volkston" und vielleicht auch noch „Abendfriede". Die übrigen werden sich sonst im mäßigen Schwierigkeitsgrad ungefähr die Wage halten. Für eins der besten dieser Stückchen, wenn nicht für das beste, halte ich die gar nicht gezwungene, aber in der Begleitung vornehm sinnig dahinfließende Mazurka. Für Klavierspieler, die eine kleine Strecke in ihrer Kunst vorgedrungen sind, lohnt es sich, wenn nicht noch wegen einer Anzahl anderer Stücke, so doch schon der beiden besonders hervorgehobenen halber, sich mit dem Heft bekannt zu machen. Die Ausstattung aller hier angezeigten Klavierliteratur darf man als vornehm und würdig des Innern ansprechen.

Dr. Max Unger

Das nächste Heft erscheint am 5. August; Inserate müssen spätestens Montag, den 2. August, eintreffen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 31/32

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 5. Aug. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Julius Beliczay

Eine Würdigung zu seinem 80. Geburtstage
Mit ungedruckten Briefen von Liszt u. a.

Von **Theodor Bolte**

Jugendzeit

Julius Beliczay (von Belicz) erblickte am 10. August 1835 in Komàrom (Komorn) am rechten Ufer der Donau das Licht der Welt, als Sohn eines wohlhabenden Holzhändlers, dessen Vater evangelischer Pastor war. Daselbst besuchte er die evangelische Elementarschule, während der Lehrer und Organist Julius Csàder ihn und seine Schwester Luise gleichzeitig in die Anfangsgründe des Klavierspiels einführte. Zur weiteren Ausbildung 1847 nach Preßburg gebracht, wurde der 12jährige Knabe in das Gymnasium (Lyzeum) aufgenommen. Die musikalische Weiterbildung übernahmen theoretisch und praktisch Kapellmeister Kumlik und Regenschori A. Crhsistelly mit erfolgreicher Förderung des begabten Knaben. Bereits während seiner Lehrzeit wurden seine Leistungen von seiten der Fachleute anerkannt. Es entstanden Sonaten und andere Klavierstücke, ferner ein Klaviertrio mit 2 Flöten. In Preßburg, wo es stets viel zu hören gab, wurde der spielfreudige Jüngling auch pianistisch bei Konzerten beschäftigt. Selbstredend versäumte der junge Gymnasiast keine musikalische Aufführung dieser kunstliebenden Stadt, wo die Vertreter der alten und neuen Schule des Klavierspieles, Hummel und Dohnànyi, geboren sind. Sie wurde auch von Grillparzer, Mendelssohn und anderen geistigen Größen aufgesucht und es konzertierten daselbst Liszt, Joachim, Rubinstein und viele andere namhafte Künstler. Bei einer späteren Gelegenheit wurde der junge Beliczay anläßlich eines von Rubinstein veranstalteten Konzertes zur Begleitung einer Sängerin herangezogen. Dem großen Meister entging nicht das feinfühlige Spiel bei einem Mendelssohnschen und Beethovenschen Liede, er belobte dafür den jungen Pianisten. Obwohl darüber große Freude im Elternhause herrschte, war der sorgende Vater dagegen, seinen Sohn Julius die Musikerlaufbahn betreten zu sehen.

Wien 1851—1871

Vielmehr wanderten sie 1851 nach Wien, um den hochbegabten Jüngling in das polytechnische Institut einschreiben zu lassen. Der praktische Beruf eines Ingenieurs sollte seinen Broterwerb bilden, die Tonkunst seine Nebenbeschäftigung. Sie versäumten aber bei dieser Gelegenheit nicht, ein Nocturno in H dur bei Spina erscheinen zu lassen, welches der 16jährige aus Preßburg mitbrachte. Der Aufenthalt in der Musikstadt war von entscheidender Bedeutung für den jungen Techniker, welcher nun den Wunsch, Musiker zu werden, noch mehr zum Ausdruck brachte. Jedoch der gehorsame Sohn studierte im Schweiße seines Angesichtes Technik und Mathematik, um sich auf die Berufslaufbahn vorzubereiten, zu welcher er nicht weniger Talent bewies. Da sich der junge Beliczay dem lockeren Studenten- und Wiener Leben fernhielt, sich für den nicht zu kärglichen väterlichen Zuschuß Instrument und Musikalien leisten konnte und vollends ein glänzendes Zeugnis in den Ferien 1852 nach Hause brachte, konnte ihm Vater Beliczay den Wunsch, Musik studieren zu dürfen, nicht länger versagen.

Joachim Hoffmann (1784—1856), ein in Wien geschätzter Kirchenkomponist und Theoretiker, wurde von 1852 bis 1854 Beliczays Kompositionslehrer. Im Kontrapunkt und in der Instrumentation war Beliczay 1856 Hörer bei dem bedeutenden Theoretiker Franz Krenn (1816 bis 1897), welcher ihm schon nach 1 Jahre Unterricht „den echten inneren Beruf für die Tonkunst und Erfindungsvermögen von seltener Kombinationsgabe" schriftlich bezeugte. Die Frucht dieses Studiums waren die seinem Lehrer Krenn zugeeigneten 2 Kirchengesänge, Op. 28: Ave Verum für Chor und kleines Orchester und Exaudi me für Sopran mit Streichern (Kahnt). Endlich, 1868—1870, drängte es Beliczay, sich noch bei dem bekannten Beethovenforscher Gustav Nottebohm (1817—1882), gleichfalls einem Schüler Sechters, in der Komposition zu vervollkommnen. Auch während dieser Zeit entstand manch schönes Werk des bereits seit 1858 in Amt und Würden wohlbestellten Eisenbahningenieurs, den seine Berufstätigkeit auch in das Ausland führte und dem seine „prosaische Berufsbeschäftigung", wie sie Beliczay selbst nannte, hinlänglich Muße ließ, um sich mit der Tonkunst zu beschäftigen. Drei wirkungsvolle Männerchöre Op. 41 (Mondschein, Jägers Marschlied und Am Waldbach) erschienen bei Kahnt; sie sind auch für Massenwirkungen und unter freiem Himmel geeignet. Als Komponisten geistlicher und weltlicher Vokalwerke, die zu dem Bestand Wiener und Budapester Chorvereine und Kirchenvereine gehören, wurden Beliczay mannigfaltige Ehrungen zuteil.

Eine Ungarische Hymne Op. 3 wurde 1865 dem Komorner Männerchor gewidmet, der den Verfasser zu

seinem Ehrenmitglied ernannte. Jokais vielfach vertonte Nationalhymne bildete übrigens sein letztes Chorwerk als Op. 100. Die „Ofner Liedertafel" krönte 1866 einen Chor mit 2 Dukaten. Unter 73 Bewerbern gewann Beliczay bei einem Konkurs 1868 den gleichfalls aus Gold bestehenden Preis für einen Chor „Liebesseligkeiten". Dieser Chor wurde bereits 1876 vom Wiener Akademischen Gesangverein aufgeführt und durch Aufnahme in das Liederbuch des Niederösterreichischen Sängerbundes gewürdigt.

Die Gesellschaft der Musikfreunde nahm Beliczay 1864 als Mitglied auf. Endlich 1870 wurde er in das Preisrichteramt des Wiener Schubertbundes berufen.

Neben seiner Berufsstellung benützte Beliczay alle freie Zeit, um sich pianistisch weiterzubilden und um sich 1859 Rubinstein neuerdings vorstellen zu können. Auf die Bitte, einige Kompositionen vorlegen zu dürfen, wurde der bescheidene Tondichter von dem Klaviertitanen am 30. April im „Hotel Elisabeth" empfangen. Etwas entmutigend war Rubinsteins Ausspruch: „Man ist nicht zufrieden, wenn Sie das Mögliche leisten, Sie müssen das Unmögliche leisten, denn die musikalische Karrière ist sehr dornenvoll!" Beliczay ließ sich jedoch nicht einschüchtern und trug unbefangen seine Kompositionen vor. Bekanntlich sind seine Klavierwerke von mittlerer Schwierigkeit, während Rubinstein etwas Virtuoses erwartete. Beliczay ließ Chopins C moll-Etude (für die linke Hand) folgen, worauf Rubinstein meinte: „Das Stück kann noch bedeutend energischer gespielt werden, Ihre Hände sind jedoch für das Klavierstück sehr günstig gestaltet" — und ihm als Pianisten eine glänzende Zukunft versprach. „Was jedoch die Kompositionen betrifft, muß ich bemerken, daß sich die Tragweite des schaffenden Talentes nie mit Sicherheit voraussagen läßt." Dagegen fanden Beliczays orchestrale Werke, im Stile Haydns und Mozarts gehalten, nicht den vollen Beifall Rubinsteins, da er den klassischen Stil für überwunden erklärte. Schließlich stellte der Meister eine günstige Anerkennung über die pianistische und schöpferische Befähigung seines Besuchers aus. Ähnliche Zeugnisse wurden Beliczay auch von Selmar Bagge, Josef Hellmesberger, Alexander Winterberger u. a. nicht versagt.

Die pianistische Fertigkeit hatte Beliczay seiner natürlichen Befähigung und Selbstbildung zu verdanken. Bei einer späteren Begegnung mit Bülow mußte er seine Einladung, ihm nach München zu folgen, leider ablehnen, da er seine Stellung in Wien nicht lassen konnte. Eine ähnliche Gelegenheit, Tausigs Schüler zu werden, wurde vereitelt, da dieser sich nicht in Wien niederlassen konnte.

Obwohl Beliczay 6 Jahre lang Zeitgenosse von Czerny war, versäumte er unbegreiflicherweise, sich bei dem Lehrer Liszts zum Unterricht zu melden. Endlich 1862 entschloß sich der 28jährige Beliczay, bei dem nicht minder großen Meister Anton Halm (1789—1872), der zu seinen Schülern Heller, Henselt u. a. zählte, noch 2 Jahre Unterricht zu nehmen.

Halm, der Czerny um 16 Jahre überlebte, unterschied sich von diesem, der das Hauptgewicht auf die technische Ausbildung legte, durch die Ausbildung des musikalischen Vortrages und war vorwiegend dazu berufen, in den Geist Beethovenscher Werke einzuführen, infolge seines persönlichen Verkehres mit letzterem. Beliczay studierte unter Halm u. a. die B dur-Sonate Op. 106, wirkte bei Schüleraufführungen seines Meisters mit und veranstaltete (unter Leitung Halms) ein selbständiges Konzert als Pianist und Komponist am 21. Februar 1864 im alten Musikvereinssaal, wo er die Es dur-Sonate Op. 27, I von Beethoven zum Vortrag brachte und mit der III. Rhapsodie von Liszt schloß. Der musikalische Geschmack des Konzertgebers wurde ferner zum Ausdruck gebracht durch Wiedergabe je eines Stückes von Schumann, Mendelssohn und Chopin, also des Neuesten der damaligen Literatur. Aus eigener Feder spielte Beliczay Prélude, Capriccio und Duetto; die beiden letzteren erschienen inzwischen als Op. 1 bei Spina, Rubinstein gewidmet, dessen Beifall sie fanden. Halm, der schon früher Beliczay väterlich abriet, eine sichere Berufsstellung aufzugeben und nur der Kunst zu leben, berichtete dem Vater Beliczays über die Aufführung: „daß seine erste Leistung als Künstler eine gewiß erfreuliche war. Was seine Leistungen gegenüber dem Publikum betrifft, so war diese eine mit großem Beifall begleitete und vollkommen verdiente. Besonderen Beifall hatte das Stück III seiner Compositionen und die Rhapsodie von Liszt". Im Abgangszeugnis bestätigte Halm, daß sich Beliczay „auf eine Stufe schwang, die ihn den besten unserer Künstler zur Seite stellt". Die meisten Klavierwerke gehören der Richtung Schumann, Volkmann, Kirchner an und sind von sorgfältig gearbeitetem Satzbau und fließender Stimmführung. Noch feiner im Satz und schöner von Wirkung sind die 5 Charakterstücke Op. 6 (bei Schlesinger). Die meisten Werke erfordern große biegsame Hände. Hierher gehören auch die reizenden 7 Aquarelle Op. 26 (bei Breitkopf & Härtel) von selbständiger Erfindung, davon Nr. 2 von Germer einzeln in die Schulausgabe aufgenommen. Unter den 9 Nocturnen, wovon noch 3 Manuskript geblieben, ist Op. 27, in As dur, mit rhythmischen und enharmonischen Verwechslungen, eine der schönsten, während Op. 33 B dur eine flotte Passagenstudie enthält. Beide sind einzeln in der Klavierbibliothek und im Nocturnenalbum erschienen. Unter drei Moments musicaux Op. 46 (Durdilly) ist das zweite eine dankbare Passagenstudie in Cis moll für beide Hände. Noch selbständiger ist eine später erschienene Sonate quasi Fantasie Op. 40 (bei Durdilly). Das Stück ist attacca zu spielen und sehr dankbar. Nach dem Muster Brahmsscher Variationen sind Op. 37 sechs Variationen sowie Op. 23 acht Variationen bei Breitkopf & Härtel. Ein glänzendes Vortragsstück ist die Tarantella Op. 35 in G moll (eben daselbst), erheischt jedoch zur Bewältigung eine gediegene Technik.

Nach einer flüchtigen Begegnung mit Liszt begab sich der 30jährige Beliczay 1865 nach Budapest, um daselbst die Legende „Die Heilige Elisabeth", die der Meister und Komponist selbst leitete, zu hören. Natürlich versäumte unser bereits mit einem stattlichen Vollbart versehener Musiker nicht die Gelegenheit, die Bekanntschaft des Schöpfers dieses Oratoriums zu machen. Beliczay hatte sich bereits vorher durch Abgabe einiger Manuskripte bei Liszt anmelden lassen. Von diesem liebenswürdig empfangen, durfte sein junger Landsmann seine Werke wunderbarerweise nicht selbst vorspielen, sondern sie hören, durch die Meisterhände Liszts. Bei einer nachträglichen Verbesserung meinte der Klavierkönig während des Spieles: „Das beweist, daß Sie einen sehr feinen Klangsinn besitzen, und das ist in den meisten Fällen ein Zeichen von intensiver musikalischer Begabung. Das zeigt von künstlerischem, ernstem Streben. Sie haben das Zeug dazu, einmal etwas Tüchtiges fertig zu bringen". Die fein gearbeiteten und ausgefeilten Sachen fanden aber auch von seiten des Meisters Beifall. An demselben Abend

wurde Beliczay zu einer Soirée bei Liszt eingeladen, wo Reményi und Bülow mitwirkten; auch des letzteren damalige Gattin Cosima war anwesend. Eine Kadenz zu Beethovens C moll-Konzert, die leichteste dieser Art, stets in der Haupttonart bleibend, in welcher gleichzeitig zwei Themen verarbeitet sind, widmete Beliczay Liszt als Op. 4 (bei Schlesinger). Der bescheidene Brief des letzteren möge hier folgen:

Geehrter Herr!

Aufrichtigen Dank für Ihr sehr freundliches Schreiben und die Widmung der Beethoven-Cadenz. — Dieselbe klingt gut und spielt sich angenehm. — Allerdings könnte man dabei etwas mehr in's Zeug gehen, und gleich von vornherein andere Tonarten als C moll ergreifen. — Doch geziemt es mir weit besser Kritik zu erleiden, als selbst auszuüben und für heute will ich Ihnen bloß danken und von meiner Teilnahme an Ihren Bestrebungen und Erfolgen versichern.

Rom, 29. April 1867.

Freundlichst ergeben
F. Liszt

Der Verkehr mit Liszt wurde bis an dessen Ende fortgesetzt. Wieder nach Wien zurückgekehrt, die Kompositionsstudien aufnehmend, veranstaltete Beliczay im Salon Streicher zwei öffentliche Kammermusikabende in Anwesenheit seines Meisters Halm, vieler Freunde und Kritiker am 15. u. 29. März 1868. Als Solist brachte er das G moll-Konzert von Bach mit Streichquintettbegleitung zu Gehör. Die Kadenz entstammte seiner Feder. An je einem Abend wurde ein Trio von Gade, das Klaviertrio B dur von Beethoven und zum Schluß das Klavierquintett Es dur mit Bläsern von Mozart aufgeführt. Lieder des Komponisten wurden vorgetragen von Kammersänger Louis von Bignio (1839—1907) und Opernsängerin Ida Benza. Die bereits besprochenen fünf Charakterstücke, die Novellette aus Op. 2, ein bei Durdilly erschienenes Impromptu Op. 29 in As dur, ein gemütvolles Stück innerer Zufriedenheit, sowie eine beliebte Idylle Op. 5 bildeten die Soli. Das letztere bekannte Werk für Passagen- und Figurationsspiel erschien bei Schott.

Ein Schüler Beliczays war der bekannte Wagnerforscher und Bibliograph Nikolaus Oesterlein (1849—1898) in Wien. Dieser, dessen Richard-Wagner-Museum sich gegenwärtig in Eisenach befindet, der bei sich Wagner-Abende veranstaltete und in allen Konzerten Wiens zu sehen war, nahm vor seiner Verheiratung Unterricht in der Komposition bei Beliczay. Oesterlein schrieb Lieder, Märsche, Ländler für Klavier, worunter ein Walzer erschienen ist. Er machte auch Propaganda für die Muse Beliczays sowie Hans Richter, Mottl und Wilhelm Jahn mit Beliczay und seinen Werken bekannt. Beliczay war während seines Wiener Aufenthaltes und später stets ein gern gesehener Gast bei Oesterlein. Ein späterer Briefwechsel beider enthält 1870—1873 von Oesterleins Seite 60 Briefe, voll über das damalige Wiener Musikleben, des von „Dankbarkeit in Verehrung ergebensten Schülers und in Erinnerung der innigen mit Beliczay verlebten Stunden". Der schriftliche Verkehr wurde noch bis 1898 (wenn auch seltener) fortgesetzt. Durch Veranlassung Oesterleins ist Beliczay dem Richard-Wagner-Verein beigetreten und besuchte an der Seite seines Schülers Bayreuth.

In den letzten Jahren seines Wiener Aufenthaltes (1870—1871), übernahm Beliczay eine Stelle als Harmonie- und Kompositionslehrer an der Musikschule von Johann Skiva, dessen Kompositionen Titel und Form mit Beliczay gemein haben.

Klavierlieder von Beliczay erschienen bereits während der Wiener Periode: 2 Ghaselen von Platen, 7 Lieder von Lenau und Geibel Op. 8 (Schlesinger), 2 Heine-Lieder Op. 16 (Spina), 2 Lieder von Reinick und Oettinger (Breitkopf & Härtel) und 2 Hebbel-Gesänge Op. 17 (Guttmann). Letztere waren Richard Wagner gewidmet, wofür Frau Cosima Wagner folgende Erwiderung an den Komponisten richtete:

Geehrter Herr!

Zu seinem Bedauern außer Stande, Ihnen selbst zu danken, trägt mein Mann es mir auf, Ihnen mit seinem freundlichsten Gruße zu melden, daß er sich über die Widmung Ihrer Lieder, sowie über die Lieder selbst sehr gefreut habe, und daß er Ihnen seine Anerkennung persönlich ausgesprochen haben würde, wenn es ihm vorläufig nicht versagt bleiben müßte, jedweden Verkehr, welcher nicht unmittelbar mit seiner Unternehmung zusammenhängt, zu pflegen.

Indem ich mit Vergnügen diesen Auftrag erfülle, füge ich dem dankenden Gruße meines Mannes den Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung bei.

Bayreuth, 25. Februar 1876.

Cosima Wagner.

Weitere 10 Lieder in beiden Sprachen blieben ungedruckt. Die erschienenen Strophenlieder sind nicht durchkomponiert, von volkstümlicher Melodik, zumeist für hohe Stimmen. Später entstanden eine gesungene Serenade Op. 34 (Ries & Erler), je 2 ungarische Lieder (Rózsavölgyi) und geistliche Gesänge mit Orgel (Schlesinger). Die geistlichen Chorwerke mit Soli und Begleitung befriedigten mehr Beliczays Schaffensdrang und boten ihm Gelegenheit für kontrapunktische Satzkunst. Auch hinterließ Beliczay 4 weltliche Gesangsquartette Op. 72. Dieser Zeit gehören noch an Op. 10 Trauerklänge (Schlesinger), „dem Andenken meines Vaters gewidmet", ein stimmungsvolles mittelschweres Stück in B moll anläßlich des 1871 erfolgten Ablebens von Beliczay sen. Ein seiner Schwester Louise gewidmeter Marsch Op. 13 zu 4 Händen (bei Schlesinger) wurde später instrumentiert und 1873 bei der Wiener Weltausstellung und in Karlsbad aufgeführt und von A. Ambros günstig beurteilt.

Als Mitarbeiter von Kunstzeitschriften schrieb Beliczay auch Aufsätze über nichtmusikalische Gebiete, in geistvoll gewählter Sprache, z. B.: Parallelen aus Lessings Laokoon und die Ruhe als eine Folge der Schönheit, 1886 in Zellners „Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst" u. a. Eine Studie über die Schallehre von Helmholz erschien 1869 in dem Abrányischen „Ungarischen Musikblatt" in Budapest. Ferner in „Wanderungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik" 1867 in den Zellnerschen Blättern. Für Dirigenten auch heute lesenswerte Gedanken sind: „Über die Hindernisse der möglichst vollendeten Reproduktion von Tonwerken und Vorschläge zur Abhilfe" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Leipzig 1887). Dieser Aufsatz wurde später auch im „Kunstwart" von Avenarius abgedruckt.

Budapest 1871—1893

Im Herbst 1871 wurde Beliczay als Oberingenieur und Inspektor der ungarischen Staatsbahnen nach Buda-

pest versetzt, wo er über 20 Jahre eine ersprießliche, schaffende, bildende und ausübende Tätigkeit auf musikalischem Gebiete entfalten und nach der 1886 erfolgten Pensionierung die letzten 7 Jahre seines Lebens sich ganz ungehindert der Tonkunst widmen konnte. Dem mitten im Wiener Musikleben Stehenden mag es nicht leicht gewesen sein, seinen doppelten Wirkungskreis, dazu das erst jüngst angetretene Lehramt, seine Freunde Halm und Krenn, Oesterlein und Skiva zu verlassen; jedoch es war wieder der prosaische Lebensberuf, der ihn an die Scholle band. Für einen Oberinspektor des geflügelten Rades aber gibt es bekanntlich keine Entfernungen.

In Budapest, wo Beliczay das Schönste seines Lebens schuf, einen Schülerkreis um sich sammelte, verheiratete er sich im Jahre 1874 mit seiner Schülerin Frl. Anna von Tarezalovits, welcher er die Nocturne Op. 15 Edur (bei Schlesinger) zueignete. Die genannte Pianistin war vorher Schülerin von Julius Kern und Ludwig Zimay (1833 bis 1900), der sie bei Meister Liszt einführte, welcher sie würdigte, mit ihm die Bergsinfonie auf zwei Klavieren zu spielen, und ihr ein Klavierheft mit eigenhändiger Widmung verehrte. Das Ehepaar Beliczay musizierte zeitlebens viel zusammen, und er überließ stets der kongenialen Gattin die Revision der Abzüge seiner Kompositionen. Weitere namhafte Schüler Beliczays in der Komposition sind: Michael Bogisich (geb. 1830), geistlicher Tonsetzer, und Mauritius Vawrineck (1858—1914), Komponist lyrischer Lieder und kirchlicher Werke, ehemaliger Domkapellmeister an der Matthiaskirche zu Budapest.

In der ungarischen Hauptstadt waren damals die Vorarbeiten im Gange, um 1875 unter Liszts Leitung die Landesmusikakademie zu eröffnen. Es sei der Geschichte vorgreifend eingeschaltet, daß an derselben Anstalt nach Volkmanns Ableben 1888 Beliczay als Professor der Komposition berufen wurde. Liszt nahezustehen, war stets Beliczays Ziel aller Wünsche. Obwohl er in der Schülerliste von Liszt bei Göllerich (Reclam) angeführt ist, hat er nicht förmlichen Unterricht des Meisters und Freundes genossen, da Beliczay es versäumte, sich in der Meisterschule der Akademie einschreiben zu lassen. Liszt war also nicht sein Lehrer, sondern musikalischer Ratgeber. Da Beliczay aber Liszt vorspielte und umgekehrt, so war ein pädagogischer Eindruck jedenfalls beeinflussend von seiten des Großmeisters. Beliczay unterließ nie seine Klavier- und Liederhefte vor der Drucklegung Liszt vorzulegen, um dessen maßgebende Meinung darüber zu hören. Auch bei den erwähnten Hebbel-Liedern, „Das Grab", „Bettelmädchen" (Wagner zugeeignet), hat Liszt hilfreiche Hand angelegt. Man sah, regen Verkehr pflegend, Liszt und Beliczay Arm in Arm wandernd, und Liszt beehrte bald das Heim des letzteren, um an einem Musikabend mitwirkend teilzunehmen. Einer der beiden Schweighoferflügel wurde von seinen Zauberhänden geweiht.

Das Wertvollste von Beliczays Schaffen bildet die Kammermusik. Ein Werk von hehrer Schönheit und klassischer Wirkung ist Op. 25 Andante Esdur (Breitkopf & Härtel), welches sowohl für Streichquartett als auch für Streichorchester ausführbar ist. In letzterer Gestalt errang das Werk großen Erfolg in Hannover, wo die Hörer durch die edle Einfachheit und bezaubernde Klangwirkung sowie durch seinen dichterischen Gehalt gewonnen wurden. Die Partiturausgabe (in Oktav) hat nur 8 Seiten, erschien bei Breitkopf & Härtel und ist Wilhelm Jahn zugeeignet. Daselbst wurde auch das in demselben Verlag erschienene, Jean Becker gewidmete Streichquartett Op. 31 Gmoll aufgeführt. In Budapest und anderen Orten wurde dieses Quartett 1879 durch die Beckersche Gesellschaft gleichfalls in ihren Spielplan aufgenommen, während das noch nicht erschienene II. Streichquartett Op. 51 Adur durch die Hubay-Poppersche Gesellschaft 1889 in Budapest erstmalig gespielt wurde, welche Ausführende auf den bedeutenden Gehalt dieser Werke schließen lassen. Letztere Aufführung gipfelte mit dem Hervorruf des Komponisten nach Wiederholung des II. Satzes: „Andantino con variationi" auf Wunsch des anwesenden Liszt. Beliczay ließ noch ein drittes Streichquartett Op. 57 folgen, welches auch ungedruckt blieb.

Eines der herrlichsten Werke ist das einzige Klaviertrio Op. 30 Esdur, gleichfalls bei Breitkopf & Härtel verlegt und Becker gewidmet und durch dessen Familie 1882 zuerst in Deutschland aufgeführt. In Budapest wurde es bei Beliczays mit dem Komponisten am Klavier vor Meister Liszt vorgetragen. In Paris wurde es 1886 bis 1887 durch die unter Massenet stehende Triogesellschaft wiederholt und erfolgreich aufgeführt. Das viersätzige Trio bleibt in der Haupttonart, mit Ausnahme eines neckischen Scherzos in Cmoll. Im Andante ist den Streichern besondere Gelegenheit zum Kantilenenspiel geboten. Der einführende Allabrevesatz sowie der feierliche Schlußsatz ist für alle drei Partner gleich dankbar, im echten Kammermusikstil und von nicht zu schwierigem Satz, für den Zuhörer ohne ermüdende Länge.

Mit Jean Becker (1833—1884), dem Primarius des „Florentiner Quartettes", verband Beliczay innige Freundschaft durch impulsiven Briefwechsel sowie gegenseitige Besuche. Seine drei Kinder bildeten ein Klaviertrio (Beckersche Triogesellschaft); es bestand aus Jeanne (1850—1893) am Klavier, welcher Beliczay seine Aquarelle Op. 26 zueignete, Hans (geb. 1860), dem Geiger und Lehrer am Leipziger Konservatorium, sowie endlich dem bekannten Violoncellmeister Hugo (geb. 1864) in Frankfurt a. M. Becker sen. war für Beliczays Muse sehr eingenommen und riet ihm 1881 nach Annahme seines Quartettstückes: „Das Klavierquartett und hauptsächlich das Streichtrio ruft Sie zu kühner Tat! Im Streichtrio haben Sie kaum einen lebenden Konkurrenten". Becker wünschte ein Werk im ungarischen Stil und dreisätzig. Beliczay zog es als Pianist jedoch vor, sich lieber an das Klaviertrio zu machen, und versäumte nicht, 1883 der Familie Becker ein Prachtexemplar sofort zukommen zu lassen. Während dieser Zeit, 1882/83, war das Beckersche Trio auf einer Reise in Deutschland begriffen, und Vater Becker schrieb folgendes aus Mannheim: „22. Februar 1883. Mein hochverehrter Meister und Freund! Ihre Sendung hat großen Jubel in meiner Burg hervorgerufen. Nehmen Sie schönen Dank für Ihre freundliche Gabe und die Versicherung, daß ich mich durch die Widmung sehr geehrt fühle". Er bat Beliczay, der Triogesellschaft Jeanne, Hans und Hugo in Berlin auch ein Exemplar zuzusenden.

Seine Tochter Jeanne schrieb inzwischen folgende liebenswürdige Zeilen: „Hochverehrter Meister! Mit welcher Freude hörte ich, daß ein Heft Ihrer Composition [1]) für mich angelangt sei. Nehmen Sie tausend Dank dafür, liebenswürdiger Beliczay! Das Trio haben wir in der Arbeit, aber durch das ewige Reisen konnten

[1]) Wahrscheinlich Op. 26.

wir ihm den letzten Schliff noch nicht antun. Aber Sie sollen sehen, wie fein wir es im nächsten Winter vorführen. Das soll eine Freude sein. Nochmals herzlichen Dank und viele Grüße an Ihr ganzes Haus von Ihrer Verehrerin, Jeanne Becker, Berlin, 23. März 1883".

Leider ist die begeisterte Pianistin ein Jahrzehnt später, 1893, in demselben Monat und Jahr wie Beliczay, aus dem Leben geschieden.

Unter den größeren Kompositionen ist ein beliebtes Werk die Serenade Op. 36 D moll für Streichorchester, von welcher bei Durdilly in Paris ein vierhändiger Klavierauszug erschienen ist. Sie besteht aus vier Sätzen und verläßt nur in einem warm empfundenen Adagio D dur die Haupttonart. Zwischen den Ecksätzen im Marsch und Allabrevetempo erklingt ein scherzender Mittelsatz in echtem Streichserenadenstil. Die geringe Literatur dieser Besetzung wird hierdurch würdig bereichert. Die Labitzkysche Kurkapelle in Karlsbad, bekannt durch verdienstliche Aufführungen zeitgenössischer Tonwerke, brachte die Serenade 1887 zu Gehör. Im nächsten Jahr 1888, gelangte daselbst, durch dasselbe Orchester, aus dem Manuskript zweimal die Sinfonie Op. 45 in D moll in Anwesenheit des Komponisten zur Aufführung, wobei die Serenade wiederholt wurde. Die Sinfonie wird mit einem Maestoso Allegro eröffnet, worauf ein Scherzo voll frischen Humors, unterbrochen durch ein Intermezzo in Brahmsstil, folgt. Nach dem tiefgefühlten Adagio schließt das ca. 50 Minuten dauernde Werk mit einem festlichen Finale. Auch bei der Budapester Aufführung 1891 durch die Philharmonische Gesellschaft konnte der Komponist für den gespendeten Beifall danken. Prof. Krenn, der die Partitur vorher eingesehen, schrieb an den Komponisten: „Ich kann Ihnen zu dieser Arbeit nur gratulieren, und glaube, sie wird bei öffentlicher Aufführung sehr gefallen, ich finde sie gut und wirkungsvoll instrumentiert". Oesterlein bemühte sich, die Sinfonie bei der Wiener philharmonischen Gesellschaft zur Aufführung zu bringen, jedoch ohne Erfolg. Die wackeren Karlsbader, die nicht nur Gartenmusik pflegten, fanden 1890 in Anwesenheit des Komponisten auch mit dessen Ballsuite Op. 56 (für Orchester) gleichfalls aus dem Manuskript beifällige Aufnahme. Der Beifall steigerte sich nach jedem der sechs Sätze, und Beliczay konnte großen Erfolg nach Hause telegraphieren. Die populär gehaltene Tanzsuite besteht aus: Polonaise, Gavotte, Bolero, Intermezzo sentimental, Valse und All' ongharese (einem feurigen Rondo im ungarischen Stil). Die Karlsbader Beliczay-Aufführungen 1888 wurden mit der F dur-Messe Op. 50 abgeschlossen. Das stilvolle, modern gehaltene Werk wurde unter großem Andrang und weihevoller Stimmung am Orte der Bestimmung aufgeführt. Bei einem Nichtkatholiken ist die streng kirchliche Form auffallend, sie fand auch bei Liszt verdiente Anerkennung. Von einer projektierten Gesamtausgabe von Beliczays zehn kirchlichen Vokalwerken bei Breitkopf & Härtel ist bis jetzt nur die genannte Messe erschienen.

Bei den geistlichen und weltlichen Vokal- und Orchesterkompositionen lehnt sich seine Tonsprache mehr an die der Klassiker als an die der Neudeutschen an. Die Schulung des Satzes und die Befruchtung der Phantasie durch die alten Meister geht bei seinen größeren Werken deutlich hervor. Auf dramatischem Gebiete versuchte sich Beliczay ebensowenig wie sein Vorgänger Volkmann, obwohl beide darauf bezügliche Entwürfe hinterlassen haben. Auch die Programmusik im Stile der Volkmannschen Klavierpoesie vermissen wir bei Beliczay, und es bleibt der Phantasie des Spielers überlassen, aus den Stücken ein „Programm" herauszuhören.

Von der Klaviermusik, welche zumeist der freien, sodann der besseren Salon- und am wenigsten der ungarischen Musik angehört, blieben noch unbesprochen: Op. 52 Douze grandes Etudes. Im Stile und der Schwierigkeit von Moscheles Op. 43 Gavotte As dur, Op. 44 Feuillet d'Album B dur, Op. 46 Trois moments musicaux. Die gefälligen Vortragstücke sind von mittlerer Schwierigkeit und erschienen alle bei Durdilly in Paris. Dieser Richtung gehören noch an: Op. 27 drei Salonimprovisationen (bei Kahnt); sie enthalten außer der Nocturne ein Schlummerliedchen mit Passagen in der linken und ein Albumblatt mit perlenden Läufen der rechten Hand, ferner Op. 29 Romanze Des dur und Impromptu As dur (bei Rózsavölgyi). Der nationalen Richtung gehören an: Op. 19 fünf Albumblätter im ungarischen Stile sowie Op. 22 drei (vierhändige) Stücke im ungarischen Stile. Beide Hefte enthalten für Freunde guter Nationalmusik originale und originelle Stücke in Tanzrhythmen (Breitkopf & Härtel). Bei den schwierigsten ungarischen Variationen Op. 23 (daselbst) und Op. 37 (Durdilly) ist nur das Thema national. Bedeutender variiert ist das ungarische Thema Op. 79 F moll, welches ebenso wie die zwei reizenden Esquisses hongroises Op. 79 G moll und G dur noch nicht erschienen ist. Unter den Manuskripten der freien Richtung sind noch hervorzuheben: Op. 67 Miniaturen, zwölf kleine Stücke im Stile von Volkmanns Liedern der Großmutter, seiner älteren Tochter Louise anläßlich ihrer Konfirmation zugeeignet. Ebenso Op. 89 Träumerei B dur und Berceuse As dur, beide sehr gelungen, und endlich Op. 78 Suite à trois pièces: Melodie, Valse, Caprice, Marche, letzteres ein sehr wirkungsvolles, schwieriges und kontrapunktisches Vortragsstück.

Liszt, welcher mit Wohlgefallen auf die künstlerische Gestalt und Gesinnung Beliczays blickte, sein schöpferisches Talent tatkräftig förderte und mit ihm gerne in beider Behausungen verkehrte bis zu seinem letzten Budapester Aufenthalt (1886), weihte auch Beliczays Räume durch sein Zauberspiel im Rahmen eines Musikabends. Beliczay fand dagegen bei Liszt stets anregenden und schöngeistigen Verkehr mit Abrányi sen., Erkel sen., Thern sen., Volkmann, Gobbi, Michalovich, Zimay u. a., die in Budapest zu Hause waren, außer fremden Persönlichkeiten.

Am 30. April 1893 verlor in Beliczay die Familie einen liebevollen Gatten und Vater, die Akademie einen beliebten Lehrer und die Kunstwelt einen begabten Tonsetzer, genau 10 Jahre nach Volkmanns Hingang. Der erst 58 jährige hinterließ nach fast 20 jähriger Ehe außer der Gattin zwei Töchter und einen Sohn, welcher das technische Talent des Vaters erbte. Der Lehrkörper mit dem Direktor der Kgl. Ungar. Landesmusikakademie an der Spitze sowie die Vertretung anderer Anstalten und der musikalischen Welt trauerten um den Verschiedenen durch ihre Anwesenheit bei seiner Bestattung.

Die Kompositionen Beliczays betrugen rund 100 Werke, wovon 38 erschienen sind. Die Werke werden, obzwar nicht von bahnbrechender Bedeutung, zu den besten Erzeugnissen der modernen Literatur gezählt. Nach Freiwerdung der Werke werden die meisten der Klavier-

stücke, welche gutes Unterrichtsmaterial enthalten, in die Volksausgabe aufgenommen, nachdem einige Nummern bereits in die wohlfeile blaue Klavierbibliothek übergegangen sind.

Auch der Schatz von ungedruckten Kompositionen, welche zumeist druckreif ausgearbeitet sind, ist nicht gering.



„Die Wacht am Rhein"

Im 6. Heft des „Zentralblattes für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen" erläßt der Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten nachstehende Anweisung an die Königl. Provinzialschulkollegien und die Königl. Regierungen:

Die Frage, welche von den verschiedenen Textgestaltungen des Liedes „Die Wacht am Rhein", die in den Lese- und Liederbüchern der Schulen verbreitet sind, als maßgebend anzusehen sei, ist in der Fachpresse mehrfach erörtert und es ist dabei auf die Unzuträglichkeiten hingewiesen worden, die sich aus den Abweichungen ergeben.

Einer an mich ergangenen Anregung folgend, habe ich in meinem Ministerium eine Besprechung von Sachkundigen veranlaßt, um über jene Frage eine Verständigung herbeizuführen. Die bei weitem überwiegende Mehrzahl dieser Fachmänner hat sich auf den Standpunkt gestellt, daß im wesentlichen die Fassung des Liedes zu bevorzugen sei, in der es dem Komponisten vorgelegen und seine weite Verbreitung und seine Volkstümlichkeit gewonnen hat. An den Stellen aber, wo die Fassung des Dichters aus ästhetischen oder musikalischen Gründen empfehlenswerter ist, erschien es richtiger, auf den ursprünglichen Wortlaut zurückzugehen.

Dem Königlichen Provinzialschulkollegium / Der Königlichen Regierung übersende ich eine Ausfertigung der auf diese Weise festgestellten Fassung des Liedes mit dem Auftrage, für ihre Einführung in künftig erscheinende Lese- und Liederbücher und für ihre Berücksichtigung bei neuen Drucken solcher Bücher zu sorgen.

Danach würde das Lied in folgender Fassung abzudrucken sein:

1. Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein!
Wer will des Stromes Hüter sein?
:,: Lieb Vaterland, magst ruhig sein. :,:
:,: Fest steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein :,:

2. Durch Hunderttausend zuckt es schnell,
Und aller Augen blitzen hell:
Der Deutsche, bieder, fromm und stark,
Beschirmt die heil'ge Landesmark.
:,: Lieb Vaterland usw. :,:

3. Er blickt hinauf in Himmelsaun,
Wo Heldenväter niederschaun,
Und schwört mit stolzer Kampfeslust:
„Du Rhein, bleibst deutsch wie meine Brust!"
:,: Lieb Vaterland usw. :,:

4. „Und ob mein Herz im Tode bricht,
Wirst du doch drum ein Welscher nicht.
Reich wie an Wasser deine Flut
Ist Deutschland ja an Heldenblut."
:,: Lieb Vaterland usw. :,:

5. „Solang ein Tropfen Blut noch glüht,
Noch eine Faust den Degen zieht
Und noch ein Arm die Büchse spannt,
Betritt kein Welscher deinen Strand!"
:,: Lieb Vaterland usw. :,:

6. Der Schwur erschallt, die Woge rinnt,
Die Fahnen flattern hoch im Wind.
Am Rhein, am Rhein, am deutschen Rhein
Wir alle wollen Hüter sein!
:,: Lieb Vaterland usw. :,:



Der Musiklehrer in Kriegszeiten

Von **Peter W. Wolff**-Tilsit, Königl. Musikdirektor

Unter den vielen Berufsarten, die in der Kriegszeit um ihr Dasein kämpfen, ist die der Musiklehrer wohl am meisten zu bedauern. Während die Geschäfte aller Art, sowohl in den Städten wie auf dem Lande — sofern sie nicht gerade in der Kriegszone liegen — einen ungestörten Fortgang nehmen und in den Städten sogar einen großen, oft sogar kaum geahnten Aufschwung nehmen, sind gerade die Privatlehrer, am meisten die des Musikerstandes, stark geschädigt.

Das Handwerk hat immer einen goldenen Boden gehabt, und heutigentages kann man die Beobachtung machen, daß ein tüchtiger, wenn auch für den Militärdienst untauglicher Techniker, überall seine Beschäftigung findet. Dafür sprechen die vielfachen Gesuche in den Tagesblättern, wo den Handwerkern auf allen Gebieten reiche Tätigkeit bei gutem Lohn versprochen wird. Die Geschäftsleute, die mit Leder, Tabak, Drogen, Fleisch, Backwaren und vielem anderen Handel treiben, sowie die Gastwirte und Hotelbesitzer haben nicht allein reichlich zu tun, sie sind mit dem Resultat ihrer Tätigkeit in der jetzigen Zeit sogar mehr als zufrieden. Das überall hinwandernde Militär, die Truppen mit all ihren Anforderungen haben allerwärts in die Handels- und Geschäftswelt eine wohltuende Bewegung gebracht, die sich bemerkbar macht, die auch den geschäftlichen Kreisen gewiß zu gönnen ist. Die Industrie leitet nach nationalökonomischer Weise den zuströmenden Verdienst in weitere Kreise der Handwerker; denn wenn es dem Kaufmann gut geht, so haben die abhängigen Organisationen, die Innungen und Gewerbe, davon unmittelbaren Nutzen. Es muß zugegeben werden, daß diese Erscheinungen nicht überall die gleichen Resultate haben, und daß es gewiß manche Erwerbsquellen gibt, denen ein freieres Aufatmen in ihrer bedrängten Lage zu wünschen wäre.

So kann man wohl behaupten, daß von allen Gewerbetreibenden über eine wirkliche Notlage in unserm kriegführenden Vaterlande nicht geklagt werden kann. Nur der Beruf der Musiklehrer ist neben dem der Privatlehrer in Sprachen und technischen Fächern am meisten geschädigt. Seit Beginn des Krieges haben fast alle Lehrkräfte auf diesem Gebiete ihre Beschäftigung verloren. Wir wollen nicht eingehend hinweisen auf die Zahl der „großen Künstler" von Bedeutung, die, fest in der Gunst des Publikums stehend, bereits so viel erworben haben, daß sie eine „schwere" Zeit ruhig an sich herantreten lassen können oder sich nur einmal zu „rühren" brauchen, um das zum Leben Notwendige mit Leichtigkeit sich zu verschaffen. Zu ihrem Lobe sei es gesagt, daß gerade diese Kunstgenossen in allen Städten und in allen Kreisen sehr viel leisten, um das Leben der Bedrängten, speziell der Musiker, so viel wie möglich zu erleichtern. Man beachte nur das Kunstleben in unserer Landeshauptstadt, und man wird wahrnehmen können, daß jeder vornehme Künstler sein volles Können in den Dienst der Wohltätigkeit stellt, um die verschiedenen Einrichtungen, wie billige Speisehäuser usw., zu unterstützen, viel mehr neue zu begründen. Auch die großen Kunstinstitute, wie Opern und Konzerthäuser, tragen nach Kräften dazu bei, um den Orchestermusikern über die Notlage der Zeit hinwegzuhelfen.

Damit ist aber den Musiklehrern nicht gedient! Hier hat vielfach eine gewisse Engherzigkeit des Publikums das Übel verschuldet, daß schlimme Zustände entstanden sind. Der Beamte, der doch in jeder Beziehung eine stets gesicherte Lebensstellung innehat, ganz besonders der Staatsbeamte, stößt viel-

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“

Gedenkblatt.

Johann Bartz, Op. 13. № 5.



fach in dasselbe Horn mit dem Gewerbetreibenden und klagt über Teuerung usw. Er hält beispielsweise den Musikunterricht, den seine Kinder im Frieden genossen, in der Kriegszeit für einen „Luxus". Er mag ja recht haben bei all' denen, die, im Wohlleben aufgewachsen, den Musikunterricht für einen „recht netten" Zeitvertreib halten. Aber selbst diese Musiktreibenden werden sicher einmal in die Lage kommen, wo ihnen die Musik, und wenn sie noch so einfach, sagen wir dürftig, ausgeübt wird, Trost im Leid gewährt.

Aber unsere Kinder, die mit Freudigkeit und regem Eifer ihre Stunden wahrgenommen und mit liebevoller Hingebung ihre Übungszeit zu Hause ausgenutzt haben, werden am meisten durch die aufgezwungene Tatenlosigkeit getroffen. Man verfolge nur einmal die Entwicklung eines für Musik interessierten Kindes von der ersten Stunde an, wie es nach dem Bekanntwerden mit den Noten und den Taktarten sich darauf freut, seine Finger an das Inklangsetzen der stummen Notenzeichen eines einfachen Volksliedchens zu gewöhnen, wie es mit Gespanntheit den Fortschritt von einem „Stückchen" zum anderen verfolgt und stolz auf das bereits Gelernte den Eltern zeigt, was es erreicht hat. Wie das Kind im kleinen Maßstab sich daran erfreut, Ton an Ton zu legen und somit musikalische Gedanken zu fassen und in „Klänge" umzusetzen, so wird es mit zunehmendem Alter größere Aufgaben begreifen, es wird immer mehr „Musik zu machen" verstehen, bis es endlich dann die „Formen" erkennt, unsere Klassiker lieben lernt und schließlich die Tonkunst ihrem Werte nach zu beurteilen vermag. Das ist ja ein weiter Weg. Ein verständiger Unterrichtender wird den Schüler vorsichtig von Stufe zu Stufe führen, ihn liebevoll leiten und sich mit ihm freuen über noch so geringe Erfolge. Ist es da verständlich, wenn Eltern ihre Kinder einem gediegenen Unterrichtsgange entziehen, wenn ein Kind mit Freuden Musik machen möchte, und es darf nicht? Den psychischen Nachteil hat der Schüler in seiner Entwicklung, den materiellen der Lehrer. Er, der mit Freuden den Anfänger eingeführt hat in die geheimnisvollen Wege des „Tonspielens", ist genötigt, den Schüler zu verlassen, weil die Eltern nicht bedenken, welch großen Schaden das Kind an seiner geistigen Entwicklung nimmt.

Um den Musiklehrerstand nicht verkommen zu lassen, ist man in Fachkreisen darauf verfallen, die unterrichtenden Damen in anderer Weise zu beschäftigen, so daß sie vor dem Schlimmsten bewahrt bleiben. Die werktätige Hilfe der Wohltätigkeit setzte mit allen möglichen Arbeitsgelegenheiten ein. Ob sie aber geeignet ist, die Musiklehrerinnen für die ihnen zum Lebensbedürfnis gewordene Tätigkeit des Unterweisens zu entschädigen, ist eine offene Frage. Wieviele mögen da mit schwerem Kummer zu einem Noterwerb, der vor dem Verhungern schützt, gegriffen haben. Während für die weiblichen Lehrkräfte in der geschilderten Weise mildtätig gesorgt wurde, wissen die deutschen Musiklehrer nicht, wie sie für sich und die Ihrigen das tägliche Brot verschaffen sollen. Hier sollte der Gemeinsinn sich regen, und Musiker, deren Studium und langjährige Tätigkeit auf dem Gebiete des Unterrichtes dem Publikum eine Garantie für ersprießliches Schaffen gewähren, sollten in ihrem Lehrberufe unterstützt werden durch Zuweisung von Schülern. Wieviele unserer tapferen Soldaten verschaffen sich und ihren Kameraden so manche Stunden der Freude auf Grund des Musikunterrichtes, den sie in den Kinderjahren genossen.

Unser Heer und seine Führer haben dafür gesorgt, daß das Vaterland mit Ruhe der kommenden Zeit entgegensehen kann. Unsere Zuversicht auf endgültigen Sieg auf allen Linien ist gewachsen. Sollen wir da nicht der uns anvertrauten Jugend gedenken und dafür Sorge tragen, daß sie sowohl körperlich gedeihe als auch geistig sich vervollkommne, damit das deutsche Volk vor allem die großen geistigen Güter unserer Nation, unter diesen die Liebe zur Kunst, insbesondere zur Musik, treu bewahre und pflege?! Vergessen wir also nicht unsere Musiklehrer und -lehrerinnen.

Rundschau

Noten am Rande

„Kopal ruft". Das österreichische Heer erfreut sich eines Besitzes, der in seiner Art einzig dastehen dürfte. Es ist dies das Signalhorn des 10. Jägerbataillons. Daß Offizierkorps oder auch Truppenteile einem Führer ein Ehrengeschenk widmen, kommt nicht selten vor, daß aber ein Heer einen seiner Truppenteile einstimmig als den tapfersten bezeichnet und deshalb beschenkt, ist wohl nur einmal dagewesen. Im Italienischen Feldzug von 1848, in dem sich „Vater Radetzky" unvergänglichen Ruhm gewann, hatte das 10. Bataillon unter dem Obersten Kopal sich besonders ausgezeichnet, besonders bei Santa Lucia am 6. Mai und dann bei Vincenza am 10. Juni. Kopal, der für Santa Lucia schon den Leopoldorden erhalten hatte, stürmte bei Vincenza, trotzdem er schwer krank war, den die Stadt beherrschenden Monte Berico, trieb die verschanzten Feinde von dannen und brach der Infanterie Bahn. Hier fiel er und der Maria-Theresia-Orden zierte nur noch sein Grab. Da widmete die „Kaiserlich Österreichische Armee im lombardisch-venetianischen Königreich" dem tapferen Bataillon einen „in Gold geschmiedeten Kopalruf". Es ist dies das Signalhorn, mit dem der Trompeter die Befehle des Kommandeurs weitergibt. Das aus Edelmetall gearbeitete, künstlerisch ausgestaltete Instrument trägt die obige Widmung, daneben die Aufschriften „Monte Berico" und „Kopal ruft". Für immer also führt der tote Oberst sein Bataillon und hoffentlich auch diesmal gegen den alten Feind zum Siege. Kopal hat in Znaim ein einfaches Denkmal, und in einem der letzten österreichischen Schlachtberichte ist sein Name ehrenvoll wieder aufgetaucht.

Erinnerungen an Johannes Brahms. Durch ein Versehen findet sich eine Stelle in meinen kürzlich mitgeteilten Brahms-Erinnerungen entstellt wiedergegeben. Heft 28 der Zeitschrift, S. 342, rechte Spalte lese man unter dem 5. Oktober: „Es war das Lied ‚Über die Heide hallet mein Schritt' von Storm, von Brahms komponiert, und darunter die Worte: ‚An Ludwig Rottenberg, fröhlicheren Wanderschritt wünschend, Johannes Brahms'." Ferdinand Schumann

Musik an die Front. Die Times veröffentlichten eine Zuschrift, die auch für Deutschland volle Beherzigung verdient. Sie stammt aus der Feder der Veranstalterin der Musiken, die den Kriegern unmittelbar hinter der Front geboten werden. Die kühne und opfermutige Dame rüstet sich eben zu ihrer achten Fahrt im Monat, gesteht allerdings, daß ohne geldliche Hilfe diese Fahrt die letzte sein müßte. Das Schreiben lautet: „Ich komme grade von einer Reise durch die französischen Lager und Lazarette zurück, in denen wir bereits ungefähr 400 Konzerte veranstaltet haben. Obschon wir auch in England eine große Zahl von Konzerten gegeben haben, so haben wir es doch als weit notwendiger erkannt, uns zur Front zu begeben, und unser Ausschuß hat beschlossen, die Musik daheim anderen Verbänden zu überlassen, während wir uns auf Frankreich (mit einem Auge zu den Dardanellen blickend) beschränken. Hunderte und Tausende von Kriegern sehen diesen Konzerten als den rot angestrichenen Tagen ihres Kalenders entgegen, die ihnen das Gefühl beibringen, daß die ihnen danken, für die sie fechten und für die sie Gefahren, Eintönigkeit und Qualen erdulden. Man hat gesagt: ‚Die Musik hat sich (während des Krieges) als eine Notwendigkeit herausgestellt, sie ist sogar eins der Mittel, um eine Schlacht zu gewinnen'. Das ist auch meine feste Überzeugung auf Grund einer Menge persönlicher Erfahrungen in Frankreich. Jedes menschliche Wesen bedarf außer Kleidung

und Nahrung ein bißchen Glück, das ihm seine Arbeit erleichtert. Obschon an die Börsen in dieser Zeit viele Aufrufe ergehen, so wird doch wohl noch ein bißchen Geld übrig sein für ein Werk, das Tatkraft und keine schönen Reden erfordert. Wir schicken diesen Monat unsere achte Konzerttruppe auf den Kriegsschauplatz, und wenn wir keine Unterstützung erlangen können, muß es die letzte sein, leider! Das würde für alle eine bittere Enttäuschung sein, die auf unsern Trost und unsere Ermutigung warten. Ein Oberst sagte über seine Leute: ‚Sie sind durch die Hölle gegangen und bereit, wieder hindurchzugehen'. Alle, die für unsere Krieger etwas Liebe und Dankbarkeit haben, sollten sich meinen Aufruf zu Herzen nehmen. Die kleinste Gabe wird willkommen sein." Ganz gewiß ist in dieser Hinsicht deutscherseits manches geschehen. Es sei an die Konzerte in Brüssel, an die eben jetzt in Belgien bis nach Frankreich hinein reisende Schauspieltruppe erinnert. Aber für die Leute, die, eben aus dem Schützengraben kommend, sich erholen wollen, geschieht unseres Wissens viel zu wenig, und sie sind meist auf ihre eigenen musikalischen Hilfsmittel, über die wir ja aus den Feldpostbriefen manches Erbauliche vernommen haben, angewiesen. Nur keine großen Orchesterkonzerte und keine Seichtheiten! Dafür leichtverständliche Kammermusik und die Lieder unserer Meister. Zwei bis fünf Ausführende genügen. Und da den Berufskünstlern in diesen schweren Zeiten nur ausnahmsweise die Opfer der Reise auferlegt werden können, so bietet sich hier auch für kunstgeübte Musikfreunde eine schöne Gelegenheit, ihre Kunst menschenfreundlich zu verwerten. Wir, die wir daheim bei guter Musik und in bequemen Räumen die Kriegsnöte vergessen, sollten daran denken, daß dieses Vergessen denen im Felde viel nötiger und heilbringender ist. (Kölnische Zeitung)

Zum Sammeln der Soldatenlieder fordert der Verein für Sächsische Volkskunde angesichts der gegenwärtigen Kriegszeit erneut in seinen Mitteilungen auf. Es heißt da: Mit allen guten Geistern unseres Volkes hat auch das deutsche Lied unser Heer ins Feld begleitet. Selbst der Tagesbericht unseres Hauptquartiers hatte seiner begeisternden Wirkung zu gedenken. Es verdient künftigen Geschlechtern im einzelnen aufbewahrt zu werden, welche Rolle das deutsche Lied im großen deutschen Kriege gespielt hat; für den Feldzug der Jahre 1870/71 liegen darüber nur unzureichende Mitteilungen vor. Wir wären daher dankbar, wenn besonders folgende Punkte ins Auge gefaßt und uns Mitteilungen über das Beobachtete gemacht würden: 1. Welche Soldaten- und allgemeinen Volkslieder, welche volkstümlichen und Kunstlieder werden im Felde überhaupt gesungen, welche mit besonderer Vorliebe? 2. Werden bei besonderen Truppengattungen oder besonderen Truppenteilen gewisse Gesänge des allgemeinen Liederschatzes bevorzugt, haben sie besondere, nur ihnen eigene Lieder? 3. Wurden landschaftlich, stammlich begründete Unterschiede bemerkt? 4. Sind im Laufe des Feldzuges Veränderungen, Vermischungen im Liederbestande beobachtet worden, etwa ein Neuauftauchen oder Sichausbreiten bestimmter Lieder, Wandern eines einzelnen Liedes von einem Truppenteile zum andern und dergleichen? 5. Bei welcher Gelegenheit wird vorzüglich gesungen? 6. Sind etwa bestimmte Tätigkeiten regelmäßig von bestimmten Liedern begleitet? 7. Welche Rolle spielt im besonderen das religiöse, welche das gehobene vaterländische Lied (Deutschland über alles, Wacht am Rhein und ähnliche)? Welche Lieder dieser Art, wann und wo werden sie gesungen? 8. Wer sind die Sänger? Einzelne (welchen Bildungsgrades) oder die Gesamtheit? Verteilt sich etwa der fortlaufende Text und der Kehrreim auf einzelne und die Gesamtheit? 9. Sind an Worten und Weisen bekannter Lieder auffällige Eigentümlichkeiten, vielleicht auch Veränderungen während des Feldzuges beobachtet worden? 10. Was konnte über Neudichten von Liedern durch gebildete oder ungebildete Feldzugsteilnehmer beobachtet werden? 11. Hat sich der Gesang irgendwo sprachlich, musikalisch, sachlich aus Feindesland etwas angeeignet? 12. Welche Rolle spielen geschriebene oder gedruckte Liederbücher beim Singen und Verbreiten der Lieder? Es kommt bei Beantwortung der gestellten Fragen nicht unbedingt auf Aufzeichnung der Texte an (so willkommen uns etwa auch solche wären); es genügt vielmehr, die Lieder mit den Anfangsworten tunlichst eindeutig zu bezeichnen. Mitteilungen erbitten wir an das Archiv des Vereins für Sächsische Volkskunde, Leipzig, Grimmaische Straße 32, 2. Geschoß.

Mit der schweizerischen Militärmusik befaßt sich der schweizerische Komponist V. Andreae im „Berner Bund". Er übt an der Militärmusik seines Landes heftige Kritik, und er begrüßt es, daß sich die letzte Generalversammlung der Schweizer Tonkünstler in Thun der Mißstände annahm. Schon die Literatur liegt im Argen. „Es ist unglaublich," klagt der Kritiker, „wie wenig gute Sachen geblasen werden! Wie selten hört man einen wirklich guten, flotten, kernigen Marsch, und wie bedenklich sind die meisten Konzertstücke, die unsere Musiker jeweilen bei ihren Konzerten auftischen. Unsere besten Tonkünstler haben sich in Thun verpflichtet, Beiträge zu liefern, und so erhoffe ich da eine Besserung. Wie viel gute alte Melodien schweizerischer Herkunft gibt es doch, die da leicht zu verwerten sind, und wie viel Gutes findet man z. B. in den schweizerischen Festspielen! Auch Neues wird geschaffen werden". Was den Instrumentalkörper anlangt, so will Andreae der Klarinette den Garaus machen und nur mit Blech und Schlagzeug arbeiten; daneben will er jeder Bataillonsmusik eine Schar Claironbläser oder Pfeifer zuteilen, Clairons (mit Ventilmechanik versehene Bügelhörner) bei den Welschen, deren Naturell mit dem Clairon sympathisiert, Pfeifen bei den Deutschschweizern, die (wie Andreae betont) den Clairon nicht lieben. Auch für diese Gruppen, wobei sich der Pfeife die Trommel gesellt, wird eine eigene Literatur gefordert. Schließlich tritt Andreae für eine bessere Vorbildung besonders der Regimentsmusiker in leitender Stellung ein.

England und die deutsche Musik. In der „Quarterly Review" beweist Herr Stanford schlagend, daß auch die deutsche Musik vom Gift des Militarismus angefressen sei und daß man sich somit über ihren Zustand nicht mehr zu wundern brauche. In den letzten Jahrzehnten hat Deutschland kein musikalisches Genie hervorgebracht. Trotz des hoffnungslosen Tiefstandes, dessen Erkenntnis sich auch Einsichtige kaum verschließen, wagt man es immer noch, Deutschland als das Musikzentrum der Welt hinzustellen, wagt es, über englische Musik die Achsel zu zucken, als ob, wenn Deutschland nichts leiste, auch andere Völker nichts leisten würden. Deutsche Musik beherrscht die Welt, deutsche Musikliteratur findet überall Eingang und raubt der englischen Licht und Luft. Allerwärts trifft man auf die Ausgaben deutscher Verleger, als ob nicht auch England das Recht habe, die großen Musikheroen Bach, Händel und den Niederländer Beethoven zu ehren. Die Werke englischer Komponisten aber liegen verstaubt im Schreibtisch. Hätten sie doch „Made in Germany" darauf geschrieben! Aber das muß anders werden. Der Krieg wird das Musikleben von Grund aus umwälzen. Und England kann endlich den Platz einnehmen, der ihm schon längst gebührt. Der Bann, der die Augen der ganzen musikalischen Welt in törichter Verblendung nach Deutschland starren läßt, wird gar bald für immer gebrochen sein, und Englands Musik, die bedauerlicherweise allzulange geschlafen hat, wird erwachen. Britische Sänger übertreffen bei weitem die deutschen an Schönheit des Tones und Schmiegsamkeit des Vortrages. Ein lächerliches Vorurteil, die englische Sprache unmusikalisch zu nennen, die Sprache eines Shakespeare und Milton! Deutschland aber wird finanziell bald so zusammengebrochen sein, daß es weder seine Oper noch seine Musikinstitute unterhalten kann. Dann suchen Musikfreunde und Schüler ein neues Heim. England ist an der Reihe! Aber auch mit der Macht der deutschen Verleger ist es aus; ihre Musterausgaben sind dahin, denn die Druckplatten für die Vervielfältigung wanderten ja alle schon längst zu Krupp! Jetzt ist es also Zeit, daß England die Augen öffnet; suchen sich die Briten auch in der Musik ihren Platz, den ihnen nur Neid und Scheelsucht so lange streitig gemacht hat!

Die Not der englischen Musiker. Die Londoner „Musical News" bringen einen langen Artikel über die schlimme Lage der englischen Musiker während des Krieges: „Der Konzertbetrieb ist tot, mit Ausnahme von Wohltätigkeitskonzerten. Die meisten Künstler, wie hoch sie auch stehen mögen, halten es nicht für unter ihrer Würde, sich für Bankette, Diners, Vereinsfestlichkeiten, Logenveranstaltungen engagieren zu lassen. Aber auch derartige gesellschaftliche Veranstaltungen kommen jetzt gar nicht in Betracht. Sowohl die Klubs wie die Konzertsäle sind geschlossen. Jeder Geschäftsführer der Konzertagenturen wird bestätigen können, daß gegenwärtig die Erwerbstätigkeit im buchstäblichen Sinne gleich Null ist." Unter diesen Umständen wissen die „Musical News" den bedrängten Musikern nur zwei Ratschläge zu geben. Wer jung und kräftig ist, muß sich fürs Heer anwerben lassen. Die älteren, dienstuntauglichen Musiker müssen ihrem Künstlerstolz entsagen und sich dem business widmen: „Wir glauben, daß es in London und in den Provinzen genug Vakanzen gibt für Verkäufer, Reisende, Buchhalter, die auch für einen Musiker in Betracht kommen, der sich nicht scheut, irgend etwas zu ergreifen. Man würde damit auch den jungen Männern kein Unrecht tun, die früher in diesen Stellungen beschäftigt waren und jetzt gegen den Feind kämpfen. Sie werden erst bei Schluß des Krieges zurückkehren, und gerade zu diesem Zeitpunkt darf der Künstler und Lehrer erwarten, seinen eigentlichen Beruf wieder aufnehmen zu können. Mancher Künstler mag sich dagegen sträuben, von der Höhe seiner Kunst herabzusteigen; aber gute ehrliche Arbeit irgendwelcher Art ist besser, als zu Hause zu sitzen, verzweifelt die Hände zu ringen und auf die Engagements zu warten, die nicht kommen, auf die Schüler, die sich nicht blicken lassen. Wenn der schwerbetroffene Musiker die nächsten Monate der künstlerischen Ebbe überstehen kann, dann winkt ihm, wie wir glauben, eine gute Zeit, wenn der unvermeidliche Friede endlich erklärt sein wird. Möge er bald kommen!"

Die Balkanhymne in Paris. Zu den Musikstücken, die den politischen Verhältnissen des Krieges zum Opfer gefallen sind, gehört auch die sogenannte Balkanhymne, die in den letzten Jahren in den Pariser Kaffeehäusern bis zum Überdruß gespielt wurde. Der Verfertiger dieser Hymne, die eine Parodie auf die Kriegsmärsche im allgemeinen darstellen sollte, ist ein amerikanischer Zeitungsberichterstatter, der während des Balkankrieges von türkischen Flüchtlingen ein ausgedientes Klavier erworben und im Lager der Verbündeten verschiedene Militärmärsche mit den getragenen Weisen von Beethoven und Chopin zu einer „in sich geschlossenen Einheit" verschmolzen hatte. Da ihm aber in dieser Einheit der „Geist" des Balkankrieges noch immer nicht genügend ausgedrückt schien, vor allem nicht der Lärm auf den Schlachtfeldern, so fügte er der Instrumentierung der Hymne noch eine Anzahl von Gerätschaften hinzu, die (wie alte Blechtöpfe und Kessel) weniger gut als laut klingen. Hiermit war der Lärm und die erstrebte Kakophonie erreicht, und so hielt die Balkanhymne ihren Einzug in die Kaffeehäuser der französischen Hauptstadt. Auch einzelne militärische Musikkapellen wie die der „Garde républicaine" pflegten die Hymne zu spielen, und ein ihr unterlegter passender Text machte sie zum vielgesungenen Soldatenlied. Noch zu Beginn des gegenwärtigen Krieges konnte man die Balkanhymne (die nicht über das Weichbild von Paris herausgedrungen ist), in den Cafés von Paris und aus Kasernenstuben hören, bis sie jetzt zugleich mit den Hoffnungen auf eine militärische Unterstützung des Dreiverbandes durch die Balkanstaaten verschwunden ist.

Die serbische Hymne. Der Dirigent des Berliner Blüthnerorchesters Kgl. Musikdirektor Scheinpflug, der in Rußland gefangen war, erzählt in seinen russischen Erlebnissen: Freitag, den 31. Juli, mitten in Beethovens Cmoll-Sinfonie, müssen wir plötzlich abbrechen, denn die Zuhörer verlassen fluchtartig die Plätze. Ein Zug von Menschen mit den Fahnen der Verbündeten dringt johlend und brüllend in den Konzertraum. Vor dem Orchester wird haltgemacht und ein wahnwütiger Student, der Führer der Bande, schreit uns etwas zu. Da ich nicht gleich verstand, er sprach russisch, will die Menge das Orchester stürmen. Mir wird übersetzt, und es bleibt uns nichts anderes übrig, als die russische Hymne dreimal stehend zu spielen. Danach die französische und dann die englische, welche Gott sei Dank der deutschen glich. Plötzlich schreit jemand: die serbische Hymne! Ja, da war guter Rat teuer, denn keiner von uns kennt die Hymne dieser edlen Insektenpulvernation. Da komme ich auf den Gedanken: die Gesellschaft da unten kennt auch nicht diese Hymne. Die Noten einer Leharschen Operette liegen gerade bereit, und so spielen wir, nicht ohne innere Freude, an Stelle der serbischen Hymne einen Leharschen Operettenmarsch. Die Menge brüllte vor Begeisterung.

Mobilmachung des französischen Musikverlags. Der „Temps" hat die französischen Verleger zu einem Feldzug gegen die deutschen Klassikerausgaben englischer, lateinischer und griechischer Autoren aufgefordert. Die französischen Musikverleger sind noch weiter gegangen: Mit einem Kapital von 10 Millionen Franken hat man ein Syndikat begründet zwecks Verdrängung der weltbekannten deutschen und österreichischen Musikverlagsfirmen wie Peters, Litolff, Breitkopf & Härtel, Universal-Edition. Die gesamte gangbare Musikliteratur soll in neuen französischen Ausgaben erscheinen. Es bleibt abzuwarten, ob der verhältnismäßig beschränkte Bedarf in Frankreich die Kosten des Unternehmens decken wird, und ob die neuen französischen Ausgaben in den übrigen Ländern beim Wettbewerb mit den bewährten und eingeführten deutschen Musikalien den Sieg davontragen werden.

Theaterbeihilfen. Intendant Geheimrat Max Martersteig hat für das Handwörterbuch der Kommunalwissenschaften, dessen Fertigstellung durch den Krieg verzögert ist, den Abschnitt Theater und Orchester übernommen, der jetzt in einem Sonderdruck vorliegt. Unter den 88 Stadttheatern, die Martersteig zur besseren Übersicht der wirtschaftlichen Verhältnisse in einer Tabelle zusammenstellt, haben 48 Vollbetrieb mit Oper, Operette und Schauspiel; darunter 18 Stadttheater in Städten unter 100000 Einwohnern. Von einschneidender Bedeutung ist, sowohl für die Betriebe selbst als auch für die Höhe der städtischen Beihilfen, die Dauer der Spielzeit. Bei der Beurteilung und Vergleichung der städtischen Beihilfen sind darum ebensowohl die Anzahl der unterstützten Theater als auch die innerhalb eines Jahres zu leistenden Spielmonate zu berücksichtigen. Die Bruttosummen der Beihilfen betragen beispielsweise in Mannheim, Freiburg i. Br. und Leipzig 604898, 511300 und 614996 Mk.; Mannheim spielt 10½ Monate in einem Theater (mit einer Filiale im Rosengarten an den Sonntagen); Freiburg in einem Theater 10 Monate; Leipzig ständig in drei Theatern je 11 Monate. Das ergibt für ein Theater und einen Spielmonat in Mannheim rund 57608 Mk., in Freiburg 51130 Mk., in Leipzig 18636 Mk. städtischer Beihilfen. Die Zusammenrechnung der von 88 Stadtverwaltungen für das letzte abgeschlossene Rechnungsjahr für ihre Theater geleisteten Gesamtausgaben ergibt 8068521 Mk.; dazuzurechnen sind 272000 Mk. an anderweitigen Beihilfen, so daß diese 88 reichsdeutschen Stadttheater aus öffentlichen Mitteln insgesamt mit rund 8⅓ Millionen Mk. unterstützt werden. Davon kommen für Tilgung von Bauschulden und deren Verzinsung 1817946 Mk. zur Verwendung. In ungefähr der gleichen Höhe darf man die Summen der staatlichen und landesherrlichen Unterstützungen für die 19 reichsdeutschen Hoftheater veranschlagen. Es werden demnach in Deutschland jährlich 16—17 Millionen Mk. für Theaterunterstützungen aufgewendet.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Die Richard-Wagner-Stipendien-Stiftung wird auch in diesem Jahre einen großen Teil der verfügbaren Zinsen zur Unterstützung notleidender Künstler bereitstellen. Für diesen Zweck soll mit Genehmigung der Königl. Regierung von Oberfranken und unter Zustimmung von

Siegfried Wagner und der Verwaltung der Bühnenfestspiele eine Summe von 14000 M. verwendet werden. Im letzten Jahre wurden die durch die fehlenden Stipendienausgaben ersparten 1300 M. für Kriegsunterstützungen, und zwar zum Teil für den Deutschen Bühnenverein und die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger bewilligt. In diesem Jahre erhalten der Allgemeine Deutsche Musikverband und der Allgemeine Deutsche Chorsängerverband je 750 M., die Vereinigten Inspizienten deutscher Bühnen 500 M. Der übrige Teil wird an in Not geratene Bühnenkünstler, und zwar vor allem solche, die in Bayreuth mitgewirkt haben, verteilt werden. Die Stiftung hat sich auf Veranlassung des Schatzmeisters auch mit 52000 M. an den Kriegsanleihen beteiligt.

Bristol (Amerika). Carl Bodell, ein geborener Schwede, der in Deutschland unter Carl Reinecke seine Ausbildung erhielt, ist, 65 Jahre alt, in Harbarton (Amerika), wo er zu Besuch weilte, gestorben. Seit 1888 in Amerika lebend, hat er sich als Pianist einen Namen gemacht; er war zuletzt Direktor von Sullins College Conservatory in Bristol.

Budapest. Der Budapester Magistrat hat beschlossen, die Budapester Volksoper zu verpachten, da es sich erwiesen hat, daß die Hauptstadt zwei Opern nicht erhalten kann. Die Volksoper soll zu einem Varieté und Gastspieltheater umgestaltet werden, in dem auch Kinovorstellungen stattfinden sollen. Die deutsche Oper ist auch ferner bedingungslos gestattet; Dramen und Operetten in anderen Sprachen dürfen nur mit Genehmigung des Magistrats aufgeführt werden.

Cambridge (Amerika). Eine denkwürdige Aufführung von Wagners „Siegfried" in deutscher Sprache fand vor kurzem in Cambridge statt unter den Auspizien der Harvard-Universität. Im Stadion der Universität, unter freiem Himmel, versammelte sich eine Zuhörerschaft von mehr als zwanzigtausend Personen zu diesem Gastspiel der Neuyorker Metropolitan-Oper. Alfred Hertz dirigierte das Orchester von 120 Musikern. Frau Gadski sang die Brünnhilde, Frau Schumann-Heink die Erda, Alma Gluck den Waldvogel. Ferner waren beteiligt: Sembach (Siegfried), Clarence Whitehill (Wanderer), Goritz, Reiß, Ruysdael (Alberich, Mime, Fafner). Amerikanische Berichte sind des Lobes voll über die Aufführung. Der Bauart des Stadions wird die gute akustische Wirkung zugeschrieben.

Chicago. Friedrich A. Stock, der sich als Nachfolger von Theodor Thomas in der Leitung des Chicagoer Sinfonieorchesters seit zehn Jahren einen guten Namen machte, hat zum 25jährigen Bestehen dieses Orchesters eine Festmusik komponiert. Stock (1872 in Deutschland geboren) ist ein Schüler Humperdincks.

Coburg. Dem Hofkapellmeister Alfred Lorenz, unserem sehr geschätzten Mitarbeiter, wurde vom Herzog die Medaille für Kunst und Wissenschaft in Gold mit Krone verliehen.

Dresden. Einen unbekannten Brief von Gluck fand der Dresdner Musikschriftsteller Dr. Erich Müller im Württembergischen Hausarchiv zu Stuttgart. Der Brief wurde im Januar 1749 von Kopenhagen aus geschrieben.

— Bei v. Zahn & Jaensch, Buchhandlung in Dresden gelangte zur Ausgabe: Antiquariatskatalog Nr. 270, enthaltend Musik, insbesondere Geschichte und Theorie der Musik, Kirchenmusik, Richard Wagner, Operntexte, Musikalien, Opernpartituren, Klavierauszüge, Porträts von Musikern, Darstellungen zur Geschichte der Musik.

Düsseldorf. Die städtischen Orchester von Düsseldorf und Duisburg werden für die kommende Spielzeit infolge der militärischen Einberufungen zu einem einzigen Tonkörper verschmolzen.

Frankfurt a. M. Das Partitur-Exemplar von Lohengrin, das Richard Wagner benutzte, als er seine Oper 1862 am Stadttheater zu Frankfurt a. M. dirigierte, wurde von Herrn N. Manskopf, dem Besitzer des Frankfurter musikhistorischen Museums, der Stadt Frankfurt geschenkt.

Leipzig. Die Leipziger Konzert- und Oratoriensängerin Nina Sandten, die im vergangenen Winter u. a. in sechs Aufführungen des Lessingverlags mitwirkte, ihre Kunst mehrfach auch in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt hat, ist kürzlich in einem Konzert im Festsaale des Zoologischen Gartens in Leipzig mit viel Erfolg aufgetreten.

— Ernst Wachter, der langjährige erste Bassist der Dresdner Hofoper, ist von der nächsten Spielzeit an dem Leipziger Stadttheater verpflichtet worden.

Mannheim. Die am 3. Juli gestorbene ehemalige Mannheimer Opernsängerin Katharina Prochaska setzte den dortigen Verein für Kinderpflege als Erben ihres bedeutenden Vermögens ein und bedachte außerdem Pensionsanstalt, Singchor-Sterbekasse und Orchester-Witwenkasse des dortigen Hoftheaters mit je 20000, die Stadtgemeinde mit 25000 Mk.

München. Für die Bayerische Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst wurde zum Vorsitzenden Generalmusikdirektor Walter, zum Mitglied der Kommission Friedrich Klose, zum stellvertretenden Mitglied Professor Beer-Walbrunn gewählt.

Neuyork. Rafael Joseffy, einer der bekanntesten Pianisten aus Liszts Schule, ist am 25. Juni in Neuyork gestorben. Geboren am 3. Juli 1852 zu Miskolz in Ungarn, erhielt er in Budapest die erste Ausbildung, die er mit 14 Jahren am Leipziger Konservatorium bei Moscheles und Wenzel fortsetzte. Dann studierte er zwei Jahre bei Liszts Schüler Tausig in Berlin und schließlich 1870 und 71 bei Liszt selbst in Weimar. 1879 kam er nach Neuyork, wo er sich dauernd niederließ. Seit 1891 am Nationalkonservatorium tätig, entwickelte er eine fruchtbare pädagogische Betriebsamkeit, die sich auch in Neuausgaben von Werken Liszts und Chopins kundgab. Joseffy veröffentlichte: „School of advanced piano-playing" (1892), die 1902 deutsch als „Meisterschule des Klavierspiels" erschien, „First studies for the Piano" u. a.

— Die amerikanische Nationalhymne „America", die gleich unserem „Heil dir im Siegerkranz" nach der englischen Melodie Careys gesungen wird, soll von nun an von den deutsch-amerikanischen Gesangvereinen boykottiert und durch das gleichfalls offiziell eingeführte Lied „The Star Spangled Banner" ersetzt werden; so wurde in einer Massenversammlung der vereinigten deutschen Gesangvereine in Madison Square Garden zu Neuyork beschlossen.

Paris. In der Komischen Oper wurde ein von R. Leoncavallo komponierter und Herrn Poincaré gewidmeter Hymnus an Frankreich mit Text von Richet gespielt und vom Komponisten selbst dirigiert.

San Franzisko. Auf der Weltausstellung fand, veranstaltet vom „San Francisko Musical Club", eine Aufführung von Ludwig Thuilles Oper „Lobetanz" (Text von Bierbaum) statt. Friedrich Schiller, ein ehemaliger Schüler des Münchner Meisters, dirigierte das Werk seines verstorbenen Lehrers.

— Heil California, die Weltausstellungshymne von Camille Saint-Saëns, erlebte bei ihrer Uraufführung unter Leitung des Komponisten einen Mißerfolg. Man fand das Tonstück, in dem die Marseillaise mit dem Star Spangled Banner verquickt wird, steif, langweilig und dem „Blumen-, Blüten- und Sonnenland" Kalifornien wenig entsprechend.

Würzburg. Das Kgl. Konservatorium in Würzburg veröffentlicht soeben seinen 40. Jahresbericht (1915), der von dem Gedeihen der Anstalt erfreulichste Kunde gibt.

Unsere Leser werden höflichst gebeten, bei Bestellungen oder Anfragen, die auf Grund der hier erschienenen Anzeigen erfolgen, sich auf unser Blatt zu beziehen.
„Neue Zeitschrift für Musik" Leipzig

Das nächste Doppel-Heft erscheint am 19. August; Inserate müssen spätestens Montag, den 16. August, eintreffen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 33/34

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 19. Aug. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Zur Entstehungsgeschichte des „Trionfo di Clelia" von Gluck

Von Dr. **Max Unger**

Die Gluck-Forscher sind gegenwärtig erfreulich eifrig am Werke. Besonders viel ist vorwärts gebracht worden in der richtigen Würdigung der Stellung des genialen Tondichters durch meist stilvolle Neueinstudierungen seiner dramatischen Werke, durch Ordnung der bekannten und neu aufgefundenen Werke in thematischen Verzeichnissen (Alfred Wotquennes Hauptwerk, wozu Josef Liebeskind bei Gebrüder Reinecke fleißige „Ergänzungen und Nachträge" veröffentlicht hat), ferner durch Herausgabe bekannter und unbekannter Werke — in letzter Beziehung hat sich besonders M. Arend in Dresden verdient gemacht — und neuer Beschreibungen seines Lebens und Schaffens (J. d'Udine und J. Tiersot), wobei auch das neugegründete Gluck-Jahrbuch, wofür H. Abert in Halle zeichnet, nicht vergessen sei. Dazu kommen noch ein paar Verheißungen, deren Erfüllung hoffentlich nicht allzulange auf sich warten läßt: Abert verspricht Anton Schmids grundlegende Gluck-Biographie (Leipzig 1854) auf die Höhe der Zeit zu bringen, Erich H. Müller in Dresden eine Gesamtausgabe der Briefe zu veranstalten. (Beides im Auftrage der nun auch gesicherten Gluckgesellschaft.)

Das wichtigste Werk Glucks, welches Josef Liebeskind, nachdem es lange Zeit verschollen gewesen war, wieder entdeckt hat, ist die Oper „Il trionfo di Clelia". Die Partitur besaß seinerzeit der bekannte Autographensammler Alois Fuchs in Wien. Bei ihm konnte sie noch Anton Schmid einsehen, der in seiner Lebensbeschreibung des Meisters S. 87 ff. eine ausführliche Darstellung ihres musikalischen Inhaltes bietet. Aus dem Nachlaß Fuchsens gelangte das Werk in den Besitz des Benediktinerklosters Göttweig in Niederösterreich, wo sie lange Jahre vergraben lag, bis sie dort Josef Liebeskinds Spürsinn im Jahre 1904 auskundete. Der glückliche Finder ließ sich dann von P. Robert Johandl in Stift Göttweig eine Abschrift des dreiaktigen Werkes anfertigen, wonach er seinerseits für die Bibliothek des Konservatoriums in Brüssel eine Kopie nahm. (S. Liebeskind, Nachträge und Ergänzungen S. 13; S. 1 ff. sind die Anfänge der einzelnen Nummern in Noten mitgeteilt.)

Über die Entstehungsgeschichte der Oper sind wir bisher nur sparsam unterrichtet. Schmid beschränkt sich, genau genommen, nur auf das, was Dittersdorf in seiner Selbstbiographie, die er seinem Sohne in die Feder diktiert hatte, mitteilt (1801, S. 103 ff.). Das bezieht sich aber fast ausschließlich auf die Reise Glucks und des ihn begleitenden jungen Dittersdorf und auf ihren Aufenthalt in Bologna, den Ort der Erstaufführung des Werkes. Diese Angaben werden nunmehr ergänzt durch den Inhalt einer Anzahl an einen Wiener Freund gerichteter Briefe des Grafen Luigi Bevilacqua, der Gluck zur Komposition des Werkes verpflichtete. Diese ausführlichen Schriftstücke, die Josef Liebeskind vor reichlich zehn Jahren bei einem Berliner Antiquar erstand, beziehen sich zum größten Teile auf die geschäftlichen Unterhandlungen zwischen Bevilacqua und dem Meister. Da sie in italienischer Sprache, und zwar natürlich in altertümlicher, und dazu recht undeutlich abgefaßt sind, ließ sich Josef Liebeskind von Herrn Franco Marano, Lektor der italienischen Sprache an der Universität Leipzig, eine Übersetzung anfertigen. Die habe ich in den folgenden Mitteilungen benutzen können, d. h. ich habe sie mit stilistischen Veränderungen übernommen. Zwei von den Schriftstücken, einen Vertragsentwurf und einen Brief, gebe ich, um eine Vorstellung von den Urschriften zu bieten, im italienischen Original und in der Übersetzung.

Im großen Ganzen muß ich auch für meine Darstellung noch auf Anton Schmid oder Dittersdorf verweisen, doch möchte ich es — zur Bequemlichkeit des Lesers — nicht unterlassen, wenigstens das Wichtigste von den über die Entstehung des Werkes schon bekannten Begleitumständen hier einzuflechten.

Da über die Vorgeschichte des Werkes und über die ersten Verhandlungen mit Gluck so gut wie nichts bekannt ist, können wir hier gleich mit der Wiedergabe der ersten Briefe beginnen. Diese sind von dem genannten Bologneser Grafen Bevilacqua, der mit an der Spitze einer Gesellschaft stand, deren Zweck es war, das abgebrannte Teatro comunale wieder zu errichten, an einen hier nicht näher bestimmbaren Abate Lodovico Preti in Wien gerichtet, der die Mittelshand Glucks und des Grafen war. Der erste Brief setzt bereits zu einer Zeit ein, wo der Wiener Meister und der Graf wenigstens schon bis zu einem — allerdings noch nicht unabänderlichen — Vertrag gekommen waren. Er lautet:

„Bologna, den 1. August 1762.

Ehrwürdigster Herr Abate!

Da ich, nachdem ich Ihnen den Vertrag für diesen Herrn Gluck schickte, weder eine Antwort noch den

Gegenvertrag von Herrn Gluck bekommen habe, bin ich mir noch nicht bewußt, ob der genannte Maestro kommen wird oder nicht. Deshalb habe ich es für notwendig erachtet, Ihnen wieder zu schreiben und Sie zu belästigen, damit Sie sich bemühen, den Gegenvertrag von dem genannten Herrn Gluck zu erlangen und ihn mitzusenden.

Verzeihen Sie mir, bitte, die neue Belästigung, und seien Sie mir gewogen wie ich, der ich mich zeichne als Ihr ergebenster Diener

Luigi Bevilacqua."

Der hier erwähnte Vertrag Bevilacquas liegt den Schriftstücken in doppeltem Entwurf gleichlautend bei; er ist jedoch nicht von der Hand des Grafen, sondern von ihm nur mit unterzeichnet. Nur das Honorar, das Gluck erhalten soll, beläuft sich das eine Mal auf 180, das andere Mal auf 200 Ongari (ungarische Dukaten); d. h. also, daß der Abate Preti hatte versuchen sollen, ihn erst für den geringeren Lohn zu gewinnen, und, wenn das nicht glücken werde, für den höheren. Hier das Schriftstück erst in der italienischen Urschrift, die übrigens im Gegensatz zu den Briefen nicht von Bevilacquas eigner Hand stammt:

„A di 10 Luglio 1762. In Bologna.

Colla presente privata scrittura quale vogliono le Parti abbia forza di publico, e giurato stromento roborato con tutte le clausole solite necessarie ed opportune, il Sig^r Chavalier [!] Gluckh [!], maestro di musica si obbliga, e promette di comporre in musica il Drama, che dovrà servire l'opera, che dovrà rappresentarsi in questo nuovo Teatro del Publico nella primavera dell' anno prossimo avenire 1763. E detta composizione sara nuova, e conforme alle voci, che dovranno recitarla, dovendo anche il sud. [sudetto] Sig. Gluckh pontualmente eseguire quanto per l'effetto sud. li verrà prescritto dalli Sig. Impressari direttori della sud. opera. Dovrà parimente il sud. Sig. Gluckh ritrovarsi in Bologna alli venti di marzo del sud. anno prossimo avenire 1763. Non tanto eseguire puntualmente quanto di sopra, come anche per poi assistere, e suonare, si alle prove, che è tutta la recita, che si farano della sud. opera; accettando per tutto questo l'onorario dalli Sig. Impresari, obbligato in somma di ongari Cento e ottanta, che fano Lire di Bologna Mille otto cento [duo mille] da paoli, due per Lira dico ongari = 180 [200] =, restando a carico del sud. Sig. Gluckh tutte le spese che potranno onorare, si gli viaggi, che la cibaria, alloggio tutto il tempo di sua permanenza in Bologna. Intendendossi il tutto con tutte quelle riserve solite praticarsi all' uso de' Teatri, cioè di guerra guerraggiata, fatto del Principe ed incendio di Teatro. In fede

Io Luigi Ms. d. Bevilacqua
Girolamo Amorini
Gio. Pelleg^no Tavini."

Hier die Übersetzung dieses Vertrages:

„Am 10. Juli 1762. In Bologna.

Mit dem vorliegenden Privatvertrag, womit die Kontrahenten die Wirkungen eines öffentlichen Vertrages verknüpfen wollen, und mit dieser beschworenen Niederschrift, versehen mit den gewöhnlichen, notwendigen und geeigneten Klauseln, verpflichtet sich und verspricht Herr Kapellmeister Ritter Gluck, den Text zu der Oper, die in diesem neuen Teatro del Publico im Frühling des nächsten Jahres 1763 aufgeführt werden muß, in Musik zu setzen.

Und diese Komposition soll neu sein und soll sich den Stimmen anpassen, die sie singen werden, und der obenerwähnte Herr Gluck soll auch allen Verpflichtungen, welche durch diesen Vertrag von den Impresarii — Direktoren des obenerwähnten Theaters — gestellt sein werden, genau nachkommen.

Desgleichen soll sich der obenerwähnte Herr Gluck am 20. März des obenerwähnten nächsten Jahres 1763 in Bologna befinden; weiter soll er nicht nur den obenerwähnten Verpflichtungen nachkommen, sondern auch später den Proben und Aufführungen, die man von dieser Oper veranstalten wird, beiwohnen und in ihnen mitwirken.

Hierfür erhält er von den Herren Impresarii ein Honorar, welches sich auf 180 [200] Ongari beläuft, die 1800 [2000] Bologneser Lire wert sind (jede Lira = 2 Paoli), also 180 [200] Ongari, aber die Spesen, die Herrn Gluck aus Reise, Verpflegung und Wohnung während seines ganzen Aufenthaltes in Bologna erwachsen, fallen ihm zu Lasten.

Das Ganze gilt mit allen im Theaterbetriebe üblichen Vorbehalten, d. h. mit Vorbehalt für einen Krieg, eine Privataktion des Fürsten und den Brand des Theaters.

Beglaubigt von
Luigi Bevilacqua
Girolamo Amorini
Gio[vanni] Pelleg[ri]^no Tavini."

Wie sich zeigen wird, kam man noch nicht unter diesen Bedingungen überein. Der zweite eigentliche Brief kann hier ohne weiteres angefügt werden. Er stammt — wie alle diese Stücke — ebenfalls aus Bologna und ist unterm 10. September 1762 geschrieben. Sein Anfang zeigt, daß noch andere Mittler am Werke waren.

„Um Herrn Piriteo Malvoni die Belästigung zu ersparen, Ihnen wieder zu schreiben wegen der Angelegenheit des Herrn Gluck, habe ich es für richtig befunden, Ihnen persönlich zu schreiben. Ich bin überzeugt, daß Sie mir nicht mit geringerer Liebenswürdigkeit behilflich sein werden, und daß Sie nicht weniger für den guten Erfolg der Verhandlung, die man durch Sie und Herrn Professor [?] angeknüpft hat, tun werden, als wenn Sie von Monsignore selbst beauftragt wären. Seien Sie überzeugt, daß ich und die übrigen Kavaliere der Operndirektion Ihnen sehr verbunden sein werden für alles, was Sie für uns tun werden. Und um auf die besagte Angelegenheit zu kommen, antworte ich Herrn Gluck, daß er sich mit Ihnen in Verbindung setzen möge, und teile ihm mit, daß Sie beauftragt sind, ihm die Entschließungen mitzuteilen, die wir über ihn getroffen haben. Und Sie werden die Güte haben, gemäß dem, was ich Ihnen in Folgendem auseinandersetze, mit ihm zu verhandeln. Da Herr Gluck in seinem Antrag weder von Reisen noch von Kleidern spricht, haben wir uns entschlossen, Ihnen zwei Verträge zu schicken. Der eine beläuft sich auf 170 Zechinen, der andere auf 200, damit, wenn Sie Herrn Gluck nicht dazu bringen können, den ersten anzunehmen, Sie ihn veranlassen, den zweiten zu unterschreiben und anzunehmen, immer unter der Voraussetzung, daß er sicher ist, den Urlaub zu erhalten,

hierher zu kommen und in Bologna am 20. März zu sein, da wir wünschen, daß er Zeit und Muße hat, nach seinem Belieben zu komponieren, ohne daß er sich wegen einer etwaigen verspäteten Ankunft genötigt sieht, in Hast und mit wenig Sorgfalt zu arbeiten. Das Drama wird dasselbe sein, das hier aufgeführt worden ist, d. h. der „Trionfo di Clelia“, vorausgesetzt, daß wir unseren Plan nicht ändern, was nicht leicht geschehen wird. In seinem Briefe fordert Herr Gluck 200 Ongari, sagen Sie ihm jedoch, daß ihm hier eine entsprechende Geldsumme gegeben werden wird, aber nicht effektiv (in anderer Währung), daß es hier immer so üblich war. Wenn Herr Gluck zu Ihnen kein Wort über Wohnung sagt, sprechen Sie nicht darüber und lassen Sie den Vertrag bestehen, wie er ist. Das ist alles, was Sie tun werden, um nicht nur mir, sondern auch meinen Kollegen behilflich zu sein. Sie werden bewirken, daß Herr Gluck mir einen von ihm unterschriebenen Vertrag schickt, der mit dem übereinstimmt, den er bekommt; so ist es bei den Theatern üblich. Ich bitte Sie, mich zu entschuldigen . . .“

Der folgende Brief ist merkwürdigerweise vom 3. August [Agto.] 1762 datiert. Ich kann ihn aber, wie mir der Vergleich seines Inhaltes mit den vorhergehenden Schriftstücken ergibt, nicht anders als nach dem Brief vom 10. September einreihen (was auch bereits in der von anderer Hand vorgenommenen Numerierung der Originale geschehen ist). Möglicherweise soll der 3. Oktober gemeint sein.

Dieses Schreiben zeigt, daß Gluck mit den Bedingungen noch nicht zufrieden war. Da er sich schon zu 200 ungarischen Dukaten bereit erklärt hatte (vgl. den vorigen Brief), wünschte er die ihm fernerhin zugestandenen 40 Ongari wahrscheinlich für seine Reise und Verpflegung.

„Wie sehr ich Ihnen für Ihre Liebenswürdigkeit dankbar bin, würde mir schwer fallen, Ihnen auszudrücken; Sie haben sich meinetwegen viel Mühe gegeben, ich erkläre mich Ihnen dafür verbunden, und ich wünschte, daß sich mir die Gelegenheit darbiete, Ihre große Liebenswürdigkeit zu erwidern. Schonen Sie mich deshalb nicht, wenn ich Ihnen irgendwie dienen kann, und seien Sie sicher, daß es mir sehr angenehm sein wird.

Da keine Hoffnung vorhanden ist, Herrn Gluck hier zu sehen, wenn nicht noch weitere 40 Ongari den in dem schon geschickten Vertrag ihm angebotenen 200 Ongari zugelegt werden, lege ich Ihnen in diesem meinem Briefe einen Vertrag über 240 Ongari bei, in der Hoffnung, daß er endlich zufrieden sein wird.

Es erübrigt nur noch, daß Sie die Güte haben, zu unserer Sicherheit einen gleichen Vertrag von ihm unterschreiben zu lassen, und Sie werden die Gefälligkeit haben, ihn mir zu senden. So hoffe ich, daß diese Verhandlung zu Ende geht und daß ich keine Gelegenheit mehr haben werde, Sie zu belästigen, und indem ich Sie meiner Achtung versichere, zeichne ich . . .“

Eins der schönsten Stücke ist jedenfalls das folgende vom 16. Oktober 1762, das hier in Urschrift und Übersetzung angereiht werden soll.

„Bologna 16. Ottobre 1762.

Sig. Abbate Sig. mio riverendissimo.

Dalla gentilissima Sua in data delli 23 dello scorso mese, che mi pervenne giorni sono in Ferrara, ho inteso, quanto più tardi che non doveva le giungisse costi la mia lettera, ehde poi dà ciò è avvenuto, ch' io non abbia che di presente ricevuta per di Lei mezzo la scrittura del Sigr. Gluck, cosa che mi hà fatta soffrire qualche inquietudine, non intendone la ragione come ancora un poco m'inquieta, la dubietà in che mi mette il sudetto Sigr. Gluck, se potrà essere qui in Bologna secondo il termine già prefisso nella scrittura, dovendosi come dice egli regolarsi secondo la licenza, che gli verrà costi accordata. Che egli non si trattenga in Bologna per tutto il corso delle recitè poco preme ma bensi molto rincrescerebbe mi, se dovesse procrastinare il suo arrivo in Bologna oltre al primo giorno di Aprile al più al più, di che pregola farlo avvertito acciò non nascano sbagli, e motivi di doglianze. Quanto alla scelta da noi fatta del Dramma, che egli mostra non approvare, non siamo piu in tempo di ripiegarei avendo già fatte per metà le scene addattate al Libro e già ordinato il destiario. Tutto ciò, che per aderire in parte alle sue premure e al genio suo per noi si può fare si è di lasciarlo in libertà, anzi pregarlo che egli s'interponga presso del Sigr. Abb. Metastasio; acciò, non trovandola però cosa mal fatta, suggerisca come potrebbe scostarsi il noto Dramma, ed anche procurare che cambiasse qualche aria a genio suo, non avendo noi difficoltà di regolarci una 20 di Ongari, sempre però che restino tali e quali ora sono le Mutazioni delle Scene, per non avere o a riffar cose nuove, o a guastarne qualch' una delle già fatte. Per ottenere questo piacere del Sig. Abb. Metastasio potrebbe interporsi ella ancora, giacche m'imagino che bravo poeta come ella, non avrà trascurato di fare strettissima conoscenza con un soggetto di tanta vaglia ed unico nel suo genere. Ecco ciò che ho giudicato unicamente di poter fare, e suggerire dopo inteso il desiderio del Sigr. Gluck per procurare di soddisfarlo per quanto pure è possibile e farlo essere meno scontento della scelta del Dramma.

Nella proposta da esso fattami dell' Olimpiade, veggo che egli non hà avuto riflesso che a propor ciò che potrebbe contentare Lui solo, senza pensare, che bisogna sempre che si fa un opera, procurare di soddisfare a tutti. So che difficilmente riuscirebbe del di d' oggi, e massime in occasione dell' apertura di un Teatro, se si facesse un opera, che non ammettesse qualche bella decorazione come sarebbe appunto l' Olimpiade, che non ne ammette direi quasi di Sorta. Presentemenlo più si apprezzano comunemente tali decorazioni, che non la sostanza del Libro e la vaghezza della Musica, e credo esserne la ragione, che tutti hanno occhi per vedere, ma pochi orrecchio fino per gustare la musica, e pocchissimi poi talento per capire la condotta del libro, l' arte di chi la composta e l' amenità dello scrivere. Motivi che hanno qui noi detterminati alla scelta di questo, sebbene già fatti accorti che non era, ne è certamente della bellezza e vaghezza di tant' altri composti da cotesto S. Metastasio. Ma venendo all indicazion de Soggetti che dovranno rapresentarla, saranno questi il musico Marzoli per prim' uomo, la Sig^ra^ Antonia Girelli, prima donna. Soggetti

tutti e due cogniti al Sig. Gluk come pure il S. Tibaldi per Tenore. Per second' uomo abbiamo un certo Sig. Giovanni Toschi, giovane di prima uscita, ma che canta con molta grazia e buon gusto, in somma che canta al cuore. La Seconda Donna è una certa Grassi che hà cantato per l' ascensa a Venezia, scrivono con molta grazia. L' ultima parte non si è ancor stabilita, bramandosi di ritrovare qualche contralto di mediocre portata. La Girelli avendo per marito un suonatore assai bravo di Oboè, hà scritto facendo istanza di aver un' Aria obbligata coll' Oboe, ma il contentarla, o nò in questo resterà in arbitrio del Sig. Gluck a cui io credo di avere soddisfatto quanto basta con questa mia raguagliandelo di quanto m' hà ricercato. Io rinovo a Lei i miei ringraziamenti per gl' incomodi si e prese fin' ora per favorirmi e con vera stima me le confermo.

Di Lei Sig[e] Ab[b] Sig[e] mio Rmo
Obblmo Sert[e]
Luigi Bevilacqua."

„Bologna, 16. Oktober 1762.

Mein ehrwürdigster Herr Abate!

Aus Ihrem vom 23. des vergangenen Monats datierten liebenswürdigen Briefe, den ich vor ein paar Tagen in Ferrara erhielt, ersah ich, wie spät (viel später, als es geschehen durfte) mein Brief in Ihre Hände gelangte und daß ich nur deshalb erst jetzt durch Sie den Vertrag von Herrn Gluck bekommen habe. Das hat mich beunruhigt, da ich nicht den Grund davon verstand, so wie mich jetzt noch die Ungewißheit beunruhigt, in die mich der genannte Herr Gluck versetzt, ob er an dem schon in dem Vertrag festgesetzten Termin hier in Bologna sein werde, da er sich — wie er behauptet — nach dem Urlaub richten muß, der ihm dort bewilligt werden wird. Daß er sich in Bologna nicht während der ganzen Zeit der Aufführungen aufhält, ist nicht wichtig, aber ich würde es sehr bedauern, wenn er seine Ankunft in Bologna später als auf den 1. April verschieben würde. Ich bitte Sie, ihn darauf aufmerksam zu machen, damit keine Versehen und Unannehmlichkeiten entstehen. Von der Wahl des Textes, die er nicht zu billigen scheint, abzugehen, ist für uns zu spät, da wir danach die Dekorationen schon zur Hälfte haben anfertigen lassen und die Kostüme bestellt haben. Alles, was wir tun können, um zum Teil seinen Bemühungen und seinem Wunsche entgegenzukommen, ist, ihm zu gewähren (wir bitten ihn sogar darum), sich an Herrn Abate Metastasio zu wenden, damit dieser raten kann, wie der Text zu ändern gehe — vorausgesetzt, daß er es nicht unpassend findet — und auch manche Arien nach seinem Gutdünken ändert.

Wir haben nichts dagegen, ihm etwa 20 Ongari zu geben, vorausgesetzt, daß die Bühnenverwandlungen so bleiben wie sie sind, damit wir nichts Neues anzufertigen oder das schon Verfertigte zu vernichten brauchen. Um dies beim Herrn Abate Metastasio zu erreichen, könnten Sie es selbst vermitteln, da ich der Meinung bin, daß Sie — als der gute Dichter, der Sie sind — nicht versäumt haben, die nahe Bekanntschaft dieser Persönlichkeit gemacht zu haben, die von so hoher Bedeutung und einzig in ihrer Art ist.

Nachdem ich gehört habe, was Herr Gluck wünscht, ist das alles, was ich glaube tun und sagen zu können, um ihn nach Möglichkeit zufrieden zu stellen und über die Wahl des Textes weniger unzufrieden zu lassen. An seinem Vorschlage der „Olimpiade" ersehe ich, daß er nur an das gedacht hat, was ihn allein zufrieden zu stellen vermag, ohne zu bedenken, daß, wenn man eine Oper schreibt, man versuchen muß, allen zu gefallen. Ich weiß, daß heutzutage, besonders bei Gelegenheit der Eröffnung eines Theaters, eine Oper ohne irgendeine schöne Dekoration keinen Erfolg haben würde, z. B. die „Olimpiade", die fast gar keine Dekoration zuläßt. Jetzt schätzt man gewöhnlich solche Dekorationen mehr als den Inhalt des Textes und die Schönheit der Musik, und ich glaube, der Grund ist darin zu suchen, daß alle Augen haben, um zu sehen, aber wenige feine Ohren, um die Musik zu genießen, und nur sehr wenige das Verständnis besitzen, um den Lauf des Textes, die Kunst des Verfassers und die Schönheit der Sprache zu verstehen. Diese Gründe haben uns zur Wahl dieses Textes bestimmt, obgleich wir bemerkt hatten, daß dieser lange nicht so schön sei wie viele andere, die derselbe Metastasio geschrieben hat.

Um zu den Namen derjenigen überzugehen, welche die Oper spielen werden — es sind folgende: Der Musiker Manzoli als „primo uomo", Frau Antonia Girelli als „prima donna". Alle beide wie auch der Herr Tibaldi als Tenor sind Herrn Gluck bekannt. Als „secondo uomo" haben wir einen gewissen Herrn Giovanni Toschi, einen ganz jungen Mann, der eben debütiert hat, der aber mit großer Grazie und Geschmack singt, kurz: zu Herzen spricht. Die „seconda donna" ist eine gewisse Grassi, die am Himmelfahrtstag in Venedig — wie man uns schreibt — mit großer Anmut gesungen hat. Die letzte Rolle ist noch nicht festgestellt, da man einen Alt als zweite Kraft zu gewinnen wünscht. Da die Girelli einen sehr guten Oboespieler zum Mann hat, schreibt sie, daß sie eine Arie mit obligater Oboe haben möchte; es bleibt Herrn Gluck auch überlassen, ihrem Wunsche entgegenzukommen oder nicht. Und ich glaube, Herrn Gluck mit dieser Antwort in allem, worum er mich gefragt hat, zufriedengestellt zu haben.

Ich wiederhole Ihnen meinen Dank für die Mühe, die Sie sich gegeben haben, um mir behilflich zu sein, und mit großer Hochachtung zeichne als

Ihr ergebenster Diener
Luigi Bevilacqua."

Auch dieser Brief ist im großen ganzen aus sich selbst verständlich. Man darf nur bedauern, daß Gluck seine Absicht, die „Olimpiade" zu komponieren, nicht hat verwirklichen können. Von den oben genannten Mitwirkenden wird unten noch weiter die Rede sein. Deshalb sei hier nur erwähnt, daß Gluck für die Girelli, deren Gatte der Oboebläser Acquillari war, keine Arie mit obligater Oboe geschrieben hat.

Der folgende Brief stammt vom 14. Dezember 1762:

„Ich falle Ihnen, wie Sie sehen, aufs neue wegen unserer Oper zur Last — übrigens zu meinem unendlichen Bedauern. Wenn ich nicht durch die Notwendigkeit, und weil ich nicht weiß, an wen ich mich wenden soll, gezwungen wäre, würde ich sicherlich nicht zudringlich sein und Sie weiter mit Aufträgen

belästigen. Und diese stehen nicht nur in Widerstreit mit dem Beruf, den Sie dort unter so großem Beifall aller ausüben, die Gelegenheit gehabt haben, Sie zu kennen oder von Ihnen sprechen zu hören, sondern auch langweilig und lästig, obgleich Sie — aus innerer Liebenswürdigkeit und aus Lust, Ihren Landsleuten zu helfen — das Gegenteil behaupten. Obgleich ich nicht davon überzeugt bin, werde ich doch vorgeben, es zu sein, um weniger Reue zu empfinden über die weiteren Aufträge von Geschäften, die wir gern von Ihnen erledigt sehen möchten.

Vor allem muß ich Sie bitten, Herrn Gluck das beiliegende Schreiben abzugeben, worin ich einige von den Notizen niedergeschrieben und klargelegt habe, die Herr Gluck durch Sie von mir verlangt hat in betreff der Sänger und anderer Angelegenheiten, die er von uns Oberaufsehern der Musik wünscht. Das habe ich getan, um Ihnen wenigstens teilweise die Unannehmlichkeit zu verringern, demselben Herrn Gluck alles, was in dem Blatt enthalten ist, selbst mündlich mitzuteilen.

Außerdem muß ich Sie bitten, daß, wenn Herr Gluck von diesem anonymen Dichter in dem schon bestimmten Libretto Änderungen machen läßt, Sie sich die Mühe nehmen mögen, die Änderungen durchzusehen und festzustellen, ob sie richtig sind. Wo der Dichter sich geirrt haben sollte, müßte man die passenden und notwendigen Verbesserungen anbringen, damit das Libretto nach dem Willen Glucks sei, ohne jedoch verdorben zu werden. Wenn das fertig sein wird, werden Sie uns den Gefallen tun, uns die Änderungen zuzuschicken, damit wir sie zur rechten Zeit haben.

Was die Abreise des Herrn Gluck von dort anbelangt, so wird sie uns, je zeitiger, um so angenehmer sein; seine Rückkehr wird er selbst bestimmen, nachdem er bei 10 oder 12 Aufführungen am Cembalo gewirkt haben wird. Wir werden darin Wort halten, daß er nach Belieben zurückkehren kann; geben Sie sich daher Mühe, daß er es mit seiner Abreise von Wien genau so halten wird. Es ist uns eine sehr große Freude gewesen, von der Aufnahme zu hören, die seine letzte Oper dort erzielt hat, und von dem Geschenk, das er von I. M. der Kaiserin bekommen hat. Geschenke wird er hier nicht bekommen; wir versprechen ihm aber Händeklatschen und laute Beifallsrufe. Das ist alles, worum ich Sie bitten wollte, und ich bin überzeugt, daß alles in liebenswürdiger Weise von Ihnen ausgeführt werden wird, wie ich es zu tun Sie (nochmals) bitte.

Es tat mir sehr leid, aus Ihrem letzten Briefe zu ersehen, daß Sie sich einige Tage lang unwohl gefühlt haben, und ich würde Sie zu Ihrer Genesung beglückwünschen, wenn es nicht zu spät wäre. Seien Sie aber überzeugt, daß ich mich sehr freute, als ich hörte, daß Sie wiederhergestellt sind, wegen der großen Achtung, die Sie verdienen und die ich Ihnen ausdrücke, indem ich zeichne . . ."

Hiernach ließ sich also Gluck von einem ungenannten Dichter das Textbuch zum „Trionfo di Clelia" etwas nach seinem Willen abändern. Die Glucksche Oper, die 1762 in Wien zum ersten Male aufgeführt wurde und auf deren großen Erfolg hier Bezug genommen wird, war der „Orpheus", der also vor dem „Trionfo di Clelia" komponiert ist, nicht, wie Anton Schmid, der den Trionfo in das Jahr 1762 versetzt, meint, nach dieser Oper.

Aus dem folgenden Brief vom 9. März 1763 nur die kleine Anfangsstelle:

„Ich sende Ihnen diese wenigen Zeilen aus zwei Gründen. Der eine ist, daß Sie die Gefälligkeit haben möchten, Herrn Gluck zu erinnern, wie er uns versprochen hat, sich so schnell wie möglich hierher zu begeben, da wir nach seiner Ankunft vieles erledigen wollen, was seinen Beifall und Zufriedenheit finden wird, nämlich hinsichtlich des Textbuchs und des Orchesters . . ."

Alles andere aus diesem Brief hat für uns keine Bedeutung.

Es wird nun der rechte Ort sein, etwas von der Reise Glucks nach Bologna mitzuteilen. Wir sind dabei lediglich auf Dittersdorfs Selbstbiographie angewiesen. Dieser ist darin ziemlich ausführlich; ich ziehe deshalb nur das heran, was mir am wichtigsten erscheint.

Gluck hatte Dittersdorf, der in der Wiener Hofkapelle Geiger war, aufgefordert, ihn nach Bologna zu begleiten. Da es jener aber nicht anders tat, als daß der junge Mann die Hälfte der Reisekosten und die Auslagen für seine Verpflegung selbst trug, wäre bald nichts daraus geworden. Hochbeglückt war Dittersdorf, als ihm ein Hofagent von Preiß das nötige Geld vorstreckte. Noch wurden die beiden Musiker von der Prager Primadonna Signora Marini und deren Mutter begleitet. „Gluck hatte sie schon vor drei Jahren in Italien gekannt und war so artig, um ihretwillen die Reise noch fünf Tage aufzuschieben, jedoch mit dem Beding, daß sie sich alsdann gefallen lassen mußte, Tag und Nacht zu reisen. Sie war dazu bereit und wir fuhren in zween Wagen mit Postpferden von Wien ab . . ." Man sieht, wie unbeugsam Glucks Wesensart in jeder Beziehung war — oben aus den Briefen im Hinblick auf seine Forderungen, hier auf Erfüllung seiner Verpflichtungen, worüber sich also der besorgte Graf Bevilacqua nicht wird zu beklagen gehabt haben.

Die Reise ging über Gräz, Laibach und Venedig, wo sie „vor Mitternacht in der Nacht zwischen dem Palmsonntage und dem Montage der Charwoche eintrafen". Sonnabend nachts auf den Osterfeiertag ging es nach Bologna weiter. Am 2. Pfingstfeiertage sollte die Eröffnung des Teatro Comunale stattfinden.

Über den Empfang, der ihnen vom Grafen zuteil wurde, heißt es S. 109 weiter: „Der Graf, Bevilaqua, ein sehr liebenswürdiger Kavalier, nahm uns sehr gütig auf. Gluck stellte mich ihm als seinen Scholaren vor; denn wir hatten verabredet, daß ich mich nirgends eher als Konzertspieler angeben sollte, bis wir nicht erst die vornehmsten Violinisten gehört hätten.

Gluck bezeigte dem Grafen sein Verlangen, die Sänger von der Oper zu hören und sogleich besorgte er ein Konzert von dreyßig der besten Subjekte in seinem Hause für den folgenden Nachmittag, wo außer uns dreyen sonst kein Zuhörer war. Ich war außerordentlich entzückt über die Girelli, über Mansoli und Tibaldi, vorzüglich aber gefiel mir eine Arie, bey welcher Aquilar mit der Hoboe seiner Frau akkompagnirte. Auch hörte ich Luchini und Spagnoletti jeden ein Violinkonzert spielen. Nun — sagte Gluck heimlich zu mir — vor diesen zween Hexenmeistern brauchen Sie sich eben nicht zu fürchten ... Nun fing Gluck an zu komponieren. Da er aber in Wien

schon viel vorgearbeitet hatte, so gab er nach zehn Tagen den ersten Akt zum Abschreiben.

Des Nachmittags arbeitete Gluck niemals, sondern bloß am Abend und am Vormittage. Nach Tische gingen wir Besuche machen, sodann auf das Kaffeehaus, wo wir gewöhnlich bis zum Abendessen blieben."

Über den sonstigen Aufenthalt der beiden Künstler in Bologna muß hier auf Dittersdorfs Erzählung in seiner Lebensbeschreibung verwiesen werden. Nur sei erwähnt, daß sie unter andern dem bekannten Kastraten Farinelli, der seit 1761 in der Stadt als Privatmann lebte, und dem Padre Martini, dem gepriesenen Musiktheoretiker und Kapellmeister am Bologneser Franziskanerkloster, ihren Besuch abstatteten und daß Dittersdorf in der Kirche zu San Paoli als Geiger Aufsehen erregte. Nach sonstigen ausführlichen Mitteilungen heißt es weiter: „Endlich kam es zur Aufführung der Gluckischen Oper. Sie gefiel ungemein, ungeachtet sie lange nicht nach der Idee des Komponisten ausgeführt wurde. So viel man des Rühmens von den italienischen Orchestern überhaupt macht, so unzufrieden war Gluck damit. Siebenzehn große Proben wurden gehalten, und demungeachtet fehlte bey der Produktion das Ensemble [genaues Zusammenspiel] und die Präzision, die wir bey dem Wiener Orchester von jeher zu hören gewohnt waren . . ."

Obgleich Dittersdorf feststellt, daß das Werk beifällig aufgenommen wurde, haben wir jedoch nun zwei Zeugen, die erklären, daß das in Hinsicht auf die Musik nicht der Fall war. Nur die Inszenierung hatte den gewünschten Erfolg, ein Zeichen dafür, wie der Graf Bevilacqua seine Bologneser kannte, als er dem Meister die beabsichtigte „Olimpiade" ausredete. Der Graf selbst ist uns der eine Zeuge für die laue Aufnahme der Musik. Am 23. Mai 1763, neun Tage nach der ersten Aufführung, schrieb er bereits an seinen Wiener Freund:

> „Die Musik von Herrn Ritter Gluck hat nicht den Erfolg gehabt, den man erwartete. Es gibt sehr schöne Stellen darin, aber weder gefällt das Ganze, noch ergötzt es überhaupt. Der übrige Teil der Aufführung hat guten Erfolg und die Zustimmung und den Beifall der In- und Ausländer gehabt und hat ihn noch.
>
> Das Theater hat alle überrascht, die es gesehen haben, und man hört die Stimmen auch in den verborgensten Ecken ausgezeichnet, Und ich bin der Meinung, daß es Herrn Algarotti, der jetzt eine kleine Abhandlung über die Theater hat drucken lassen, unmöglich sein wird, die ganze Welt, wie er es versucht, zu überzeugen, daß man die Theater weder aus Stein noch kuppelförmig bauen darf. Ich weiß nicht, ob Herr Algarotti hoffen kann, über einen solchen Gegenstand mit richtigem Urteil gesprochen zu haben, ich weiß aber gut, daß er in keinem ungünstigeren Moment dieses sein Werk hätte erscheinen lassen dürfen, um zu hoffen, allgemeinem Beifall und Lob zu begegnen..."

Das hier angeführte Büchlein hat den Titel: „Saggio sopra l'Opera in Musica", Livorno 1763, und stammt von dem Pisaner Francesco Algarotti. Das Vorwort ist vom Dezember 1762; im Kapitel „Del Teatro" (S. 70) ist ausführlich von den Forderungen an den Theaterbau die Rede. (Ein Exemplar des Büchleins befindet sich in der reichhaltigen Musikbibliothek Peters in Leipzig.)

Einen anderen Augen- und Ohrenzeugen der Uraufführung des „Trionfo di Clelia" führt Corrado Ricci in seinem umfänglichen Werk „I Teatri di Bologna nel Secolo XVII e XVIII" (Bologna 1888) an. Dort ist auf einen Brief Bezug genommen, dessen Schreiber P. Alfonso di Maniago ähnlich urteilt wie oben der Graf Bevilacqua. Er bedauert übrigens, daß man sich auf ein Werk eingelassen habe, das bereits 1762 in Wien gegeben worden sei. Es ist hier nicht genau zu ersehen, ob sich der Schreiber nicht bewußt ist, daß die Musik zu dem „Trionfo di Clelia", der tatsächlich in diesem Jahre in Wien aufgeführt worden war, von J. A. Hasse stammte (wie das Textbuch früher und später überhaupt noch mehrfach, unter andern von Jomelli, komponiert worden ist). Jedenfalls verstand das noch Ricci irrtümlicherweise dahin, daß das Gluck sche Werk schon in Wien aufgeführt worden sei, was natürlich ganz unmöglich war. Dem Buch von Ricci entnehme ich aber noch die vollständigen Namen aller hauptsächlichen Mitwirkenden: Antonietta Girelli-Acquillari, Cecilia Grassi, Giovanni Toschi, Giovanni Manzoli, Giuseppe Tibaldi und Gaetano Ravenni. Erfinder und Leiter der Tänze war ein gewisser Agostino Hus; als erster Cembalist war tätig Antonio Mazzoni, als zweiter Antonio Tozzi, als erster Oboebläser Sante Aguillar (der oben Acquillari genannt ist). Ricci hat sich dankenswerterweise auch die Mühe genommen, eine ausführliche „Bilancio dell' Impresa generale dell' Opera intitolatata Il Trionfo di Clelia rappresentata nel nuovo Publico Teatro . . ." mitzuteilen (S. 609—624); darunter ist bemerkt, daß „Christoforo Gluck Maestro di Capella Z. R. [Zechini Reali?] 240 L. 2460" erhielt, und hier sind auch alle andern Ausgaben für die Oper bis ins Kleinste überliefert, wobei zugleich die ganze Orchesterbesetzung und alles Nähere über die Dekorationen und Inszenierung nachgelesen werden kann. In der Besetzung der Cembali stimmen Ricci und Dittersdorf übrigens nur scheinbar nicht überein: Wenn dieser den Komponisten selbst als ersten Cembalisten, Mazzoni als zweiten anführt, so stimmt doch die Riccische Angabe sicher auch, da Gluck bereits nach der dritten Wiederholung Bologna verließ; darnach wird Mazzoni an das erste, Tozzi an das zweite Cembalo gerückt sein.

Nach der dritten Wiederholung reisten Gluck und Dittersdorf nach Wien zurück, nachdem sie von der beabsichtigten Rückkehr nach Venedig, wo sie zum Himmelfahrtstage neue Opern hören wollten, durch Briefe aus Wien abgehalten worden waren: Gegen Anfang des Herbstes sollte nämlich zu Frankfurt a. M. die Krönung des späteren römischen Königs Josephs II. stattfinden. Als sie aber über Mantua und Trient nach Wien zurückgekehrt waren, erfuhren sie, daß die Krönung um ein Jahr verschoben worden sei.

Es ist hier nicht meine Absicht, näher auf die Musik Glucks zum Trionfo di Clelia einzugehen. Eine Aufstellung der einzelnen Nummern ohne Noten findet man, wie schon erwähnt, in Schmids Gluck-Biographie S. 87—91, und in den Nachträgen teilt Josef Liebeskind die Themenanfänge mit und weiß auch, wie der Vergleich der einzelnen Nummern mit Schmids Angaben zeigt, bei diesem einige Irrtümer zu verbessern. Es mag hier aber kurz mitgeteilt werden, daß Gluck in seinem Werke nicht besonders glücklich gewesen ist. Wahrscheinlich ist, daß er mit nicht zu großer Lust und Liebe an die Arbeit gegangen ist; denn obgleich nach dem Orpheus komponiert, ist die Oper weder Fisch noch Fleisch, d. h. in den meisten Stücken verfällt der Meister wieder stark in die italienische Manier mit ihren virtuosen Läuflein. Nichts-

destoweniger erkennt man häufig genug auch die Meisterhand Glucks, die den Inhalt des Textes ganz zu erschöpfen sucht, und eine ganze Reihe von Gesangstücken der Oper ist — von Gluckschen Stilgrundsätzen einmal ganz abgesehen — von tiefgehender musikalischer Wirkung. Immerhin: es macht doch stark den Eindruck, als ob der Meister die Erledigung seines Auftrages als Brotarbeit angesehen habe, was ja nicht zu verwundern ist; denn schon aus den Briefen des Grafen Bevilacqua geht deutlich hervor, daß der Meister nur gezwungen an das Textbuch, das ihm nicht behagt zu haben scheint, heranging. Möglich auch, wenn auch bei dem harten Kopf des Komponisten nicht sehr wahrscheinlich, daß er einem Verlangen der Bologneser Sänger und Sängerinnen nach dankbaren, glänzenden Stücken nachgekommen ist. Aber der hauptsächlichste Grund wird eben gewesen sein, daß ihm die Sache lästig war.

Was hier eben kurz angedeutet wurde, ist auch aus der beiliegenden von Josef Liebeskind mit Klavierbegleitung gesetzten Arie der Larissa aus dem ersten Akt der Oper zu ersehen: Der Anfang des Stückes ist in seiner schönen Innerlichkeit ausgeprägt Gluckisch, bald aber herrscht diese, bald italienische Manier vor. Trotzdem ist es ein auch heute noch innerlich und echt wirkender Sang. Man beachte besonders, daß der Meister, wenn er auch hier und da dem italienischen Stil nachgegeben hat, dennoch niemals geschmacklos vorgeht, besonders daß er den Leichtfluß der Koloraturen auf diejenigen Wörter verteilt, deren Sinn sie — wie face, fedele u. a. — noch am ehesten verträgt. Von unverfälschter Gluckscher Eindringlichkeit ist besonders eine gebetartige Arie des Orazio am Anfang des zweiten Aktes. Die Mitteilung jener Arie der Larissa erschien aber besonders deshalb am Platze, weil sie den Januskopf Glucks, wie ihn das Werk im ganzen aufweist, besonders deutlich in einem einzigen Stück widerspiegelt.

Inhalt der Oper

Porsenna, der König der Toskaner, entschlossen, den Titus Tarquinius (den letzten Sohn des verjagten Tarquinius Superbus) wieder auf den Thron von Rom zu setzen, rückt mit einem mächtigen Heere zu seiner Belagerung vor. Die inständigen Bitten der geängstigten Römer, unterstützt durch das ungeheure Erstaunen, in welches die wunderbare Standhaftigkeit des Mucius Scävola den König versetzt hatte, erlangten einige Tage Waffenstillstand. Zur Sicherheit wurde von den Belagerten eine Anzahl von Geiseln gegeben, darunter Clelia, eine adlige römische Jungfrau. Die offenkundigen trügerischen Gewalttätigkeiten des Tarquinius und die wiederholten Beweise von Tapferkeit, welche die Römer inzwischen gegeben hatten, verursachten in dem großherzigen Porsenna Verachtung und Abscheu vor jenem, Liebe und Bewunderung für diese. Als er schließlich von dem Mute der Clelia, welche über den Tiber schwamm, vernahm (eine Tat, von der Livius sagt, daß sie die Heldentaten des Scävola und des Cocles übertraf), verwandelte sich die Bewunderung, die er für das römische Volk gefaßt hatte, in das Bestreben, ihm im Ruhme nachzueifern. Anstatt es zu unterdrücken, wie er gekonnt hätte, zog er es vor, sich mit ihm zur Freundschaft zu verbinden und es im friedlichen Besitze seiner bestrittenen Freiheit zu lassen.



Das deutsche Musikleben und seine „Entlausung"

Von **Adolf Prümers**

Der Weltkrieg als Läuterer des Geschmacks hat im deutschen Blätterwald einen heißen Kampf entfesselt, der mit den Waffen des Geistes ausgetragen werden muß: „Los vom Ausland! Deutsch allewege!" Die Befreiung von ausländischem Einfluß ist nun keineswegs erst am 2. August 1914 auf den deutschen Schild erhoben worden; der Gedanke, die deutsche Musik auf deutschen Fuß zu stellen, ist — mehr oder weniger unbewußt — schon seit Mozarts Tagen aufgetaucht. Mozarts Art war kerndeutsch! Er, der von ausländischen Fürsten verhätschelt wurde, hat doch als reifer Mann das Ausland sehr treffend eingeschätzt, und seine Treue gegen „seinen Kaiser" gestattete ihm nicht, besser bezahlte Stellen im Auslande anzunehmen. Beethoven verwendet in seinen letzten Klaviersonaten schon deutsche Satzüberschriften; Weber, der im Kampfe mit dem welschen Elemente den Charakter des deutschen Musikers endgültig festlegte, reinigte vor allem das innere Wesen der Musik, gab der deutschen Art zuerst die wesensgleichen Züge, die kongruente Gestalt. Lortzing, der Dichterkomponist, gab sich gleichfalls wie er war: deutsch! und an diesem reinen, wenn auch kleinbürgerlichen Deutschtum stößt sich heute noch so mancher hochgemute Kritiker, der als gestrandeter Exmusiker dem deutschen Meister nicht entfernt das Wasser reichen kann! Weiter war Robert Schumann ein echt deutscher Geist, der deutsch fühlte, dichtete und besonders auch der deutschen Jugend ein treuer Führer und Berater wurde. Den deutschen Ring beschloß Wagner, und bei ihm erhebt sich der Gedanke, die deutsche Musik auf deutschen Fuß zu sellen, zu vollstem Bewußtsein!

Wir haben es also, wie schon aus diesem kurzen Rückblick ersichtlich ist, keineswegs mit einer Neuheit oder gar mit einer Art moderner Kriegskrankheit zu tun — nein: diese Bewegung, dieser Kampf gegen unsere Feinde, gegen alles Undeutsche, ist weit älter als hundert Jahre; er weist eine historische Entwicklung auf! Wenn daher „neutrale" und unparteiische Federn den Kampf gegen die alten italienischen Bezeichnungen als „geradezu kindlich" bezeichnen, so steht diesem Vorwurf die Tatsache gegenüber, daß diese „Kinderei" bereits das übliche Greisenalter überschritten hat!

Wäre das Streben nach nationaler Selbständigkeit im Reiche der Tonkunst nur kindische Laune, kindliches Spiel, so würde es nicht die Jahrhunderte überdauern. Daß es sich dabei nicht um eine Kriegskrankheit handelt, beweist am besten die Beobachtung, daß gerade in friedlichen Zeiten der Gedanke des nationalen Selbstbewußtseins sich weit segensreicher und geruhsamer auslebt und verbreitet als in den heißen Tagen des Krieges.

Wenn aber unreife Schreihälse, mehr aus Modesucht als aus Überzeugung, den Kampf gegen das Fremdwort auf die Spitze der Lächerlichkeit treiben, so ist auch diese Erscheinung historisch. Goethe schoß eine seiner Xenien gegen die übereifrigen Sprachreiniger ab — („Napoleon ließ sich bannen, wir haben jetzo hundert Tyrannen") — und Beethoven verspottete dieselben Geister in seinen absichtlich ungelenken Verdeutschungen der italienischen Bezeichnungen. Es war Kriegszeit, da schießt selbst der Besonnenste einmal übers Ziel hinaus. Rein und un-

verfälscht gedieh die Deutschwerdung nur im Frieden; so wird es auch in Zukunft sein!

Mein Appell an Deutschlands Musiker: „Die neudeutsche Partitur" (in Heft 19 der „Neuen Zeitschrift für Musik") erschien zu einer Zeit, als Italien die Bundestreue noch nicht gebrochen hatte; der Vorwurf der Parteilichkeit, der Rachsucht, der Vergeltung („Auge um Auge") wäre hier ganz fehl am Platze. Das Sprachbüchlein, das der Allgemeine Deutsche Sprachverein für die Tonkunst, für Bühne und Tanz herausgab, erschien im März 1914, war also durchweg ein Werk des Friedens und keine Kinderei! Wenn hingegen, wie dies in einigen Musikzeitungen geschah, der italienische Treubruch mit der Kündigung der musikalischen Bezeichnungen zeitlich zusammenfiel und gewissermaßen als „deutsche Antwort auf die italienische Note" gebucht werden mußte, so bleibt allerdings der Verdacht bestehen, daß wir es hier mit Leuten zu tun haben, die eine Goethesche Xenie und Beethovens beißenden Spott sehr wohl verdient haben! Der Allgemeine Deutsche Sprachverein und seine Gesinnungsgenossen unter den deutschen Tonkünstlern lehren selbst die größte Milde des Vorgehens, warnen immer wieder und nachdrücklichst, lieber das Fremdwort zu belassen, wenn es nicht gut verdeutscht werden kann. Aber dort, wo der Tondichter frei schaltet und schafft, da soll ihm auch die Freiheit gesichert bleiben, sein Zeitmaß in eigene, in deutsche Worte zu kleiden! Mag piano und forte unersetzbar sein (? Die Schriftleitung) — das furioso und all dieser wilde, welsche Abruzzenfirlefanz hat ausgetobt, mag man sein Dasein noch so künstlich verlängern wollen!

Weit wichtiger als der Kampf gegen die äußere Aufmachung ist das Ringen um die innere Deutschwerdung des nationalen Musiklebens. Und da haben wir zu unterscheiden zwischen deutsch und undeutsch, haben zu prüfen, ob „deutsch" nur ein leeres Modeschlagwort ist und ob „undeutsch" nicht etwa ein verstecktes Kampfmittel der Antisemiten ist! Es war kein Beweis von Weltklugheit, daß gerade diejenigen Tondichter, die das Beiwort „deutsch" als Ordensband für sich beanspruchten, im Lager der Judenfeinde saßen. Dieser Zwiespalt hatte einem Genie, wie es Wagner war, nicht viel geschadet, die kleineren Geister mußten an ihm verbluten! Das Judentum spielt auch heute noch im deutschen Musikleben eine große Rolle; es wäre auch vergeblich, dagegen anzukämpfen! Es ist da, genau wie im Börsenleben und beim Großkapitalismus. Und warum befehden die „deutschen" Tondichter das Judentum? Das Judentum liefert den größten Teil des guten, zahlenden Publikums in Konzert und Oper, auch im Musikalienhandel! Das Prunken mit dem deutschen Mäntelchen hat nicht den geringsten Wert, solange sich hinter ihm der Haß gegen das Ausland und besonders gegen das Judentum verbirgt. Wie denken sich eigentlich diese deutschen Tonkünstler ihren Weg zur Höhe? Ein Dornenweg ist es, den sich ihr eigener Unverstand zurecht legt. Denn die Presse, das Publikum, die Theaterdirektoren, die Konzertunternehmer sind zum großen Teil jüdisch, d. h. undeutsch! Legen wir lieber das Wort undeutsch um seiner selbst willen beiseite, und fragen wir: Was ist deutsch? Wieviel jüdisches Blut fließt in diesem Kriege für die deutsche Sache! Das stimmt zum Nachdenken, und wenn aller Judenhaß im Musikleben nur krasser Neid, Scheelsucht und Eifersucht ist, so lernt von euren Feinden! Mit einer Geste, mit einer Pose, mit dem „Schrei nach dem Deutschtum" ist nichts getan!

Was deutsch ist, haben uns die deutschen Meister von Bach bis Wagner gelehrt: Deutsche Kunst ist großes, überragendes Können, kein unsicheres Tasten, kein mathematisches Berechnen der Dissonanzen, der Vierteltöne, der Ganztonleiter! Deutsche Kunst strotzt von Kraft! Das süßliche Gewinsel zwischen den Stufen der Tonleitern, das Zerzupfen der Tonblüten, das Zerbröckeln der Akkordgranite, das Unreife, Unfertige, Unklare hat mit deutscher Kunst nichts zu tun! Auch das Verblüffen nicht! Früher, noch zu Schumanns Zeiten, war es heilige Pflicht und einzige Absicht des Tonschöpfers, die Herzen zu erbauen, zu erheben, verwandte Saiten anklingen zu lassen. Des Schöpfers schönster Lohn war die Gewißheit, daß er in des Hörers Seele zu lesen verstanden hatte. Heute — wer wagt das noch zu vollbringen? Weit einfacher, leichter und kürzer ist es doch, den Hörer zu überrumpeln, zu verblüffen, mit den plumpesten Mitteln — und das Ende dieser Kunstseuche war das Futuristen-Orchester in Mailand: Gießkanne und Dampfpfeife! Und es gab Publikum und Kritiker für solchen Auswurf. Es war die duldsame Vergötterung der Gärung des seiner Zeit voraus (!) eilenden Genies! Da kam der Krieg, der all dieses nichtige Menschenwerk, diesen Turmbau zu Babel, mit kräftigen Fäusten zertrümmerte! Wahrlich, für diese Kunst war es tatsächlich die allerhöchste Zeit, daß er kam! Daß er radikal vernichtete!

Die innere Wandlung des deutschen Musiklebens kann nur auf der festen Grundlage der ästhetischen Lehre geschehen. Nicht Völkerhaß, nicht brutale Jagd nach Erfolg, nicht gewissenloses Ableugnen der Kunstgesetze, nicht protzenhaftes Stümpertum vermag hier etwas: allein die Liebe zur eigenen Scholle, der heilige Ernst und Fleiß im Streben, die asketische Selbstzucht des Schaffenden, die reine Empfänglichkeit eines von Irrwegen auf den rechten Pfad geleiteten Publikums, der sittliche Ernst im Konzert- und Theaterleben kann uns wiedergeben, was wir, jetzt mehr als je, erstreben: reine, deutsche Kunst und ein gesegnetes, friedliches, gedeihliches, von Haß und Mißgunst befreites, ehrliches deutsches Musikleben!

Rundschau

Noten am Rande

Ein Tagebuch der Gattin Mozarts. Im Besitze des Münchener Antiquars Jacques Rosenthal befindet sich ein bisher noch nicht veröffentlichtes, handschriftliches Tagebuch der Gattin Mozarts, das eine für die Mozart-Forschung in mancher Hinsicht wichtige Quelle bildet. Inhalt und Bedeutung dieses Tagebuches Konstanzens werden von Dr. Ernst Bücken zum ersten Male in den von dem erwähnten Antiquariate herausgegebenen „Beiträgen zur Forschung" näher untersucht. Konstanze Mozart hat dies Tagebuch nach dem Tode ihres zweiten Mannes, des dänischen Etatsrates v. Nissen, in den

Jahren 1828—1837 geschrieben; sein Inhalt, wie auch die Aufschrift auf dem Umschlage besagt, betrifft in erster Linie die Herausgabe der Mozart-Biographie, die Nissen verfaßt hatte. Allein die Bedeutung der Aufzeichnungen geht doch über diesen Gegenstand weit hinaus, indem wir durch das Tagebuch einen Einblick in das Seelenleben der Gattin Mozarts erhalten, deren Charakter scharf umrissen zu zeichnen bisher noch nicht gelungen ist. Es erscheint Konstanze Mozart darin als eine Frau von außerordentlicher Gutmütigkeit und Wohltätigkeit. Davon zeugt ihr Verhalten gegen ihre Schwester Aloisia (Lange), die Jugendliebe Mozarts, die Konstanze, als sie in Not geraten war, nach Ausweis zahlreicher Stellen des Tagebuches in rührender Weise unterstützte. Das Tagebuch gibt uns auch Kunde von dem regen Briefwechsel Konstanzes mit ihren Söhnen, von denen der jüngere, Wolfgang, ihr „Wolf", wie sie im Tagebuch ihn nennt, ihrem Herzen am nächsten stand — es war der Sohn, der Mozart „ähnlich war an Gestalt und edlem Gemüt". Echtes Wohlwollen spricht auch aus Konstanzes letztwilligen Verfügungen. Wir werden an Mozarts Worte erinnert, wie er als Bräutigam an seinen Vater über „seine liebe gute Constanze" schrieb, daß sie die „gutherzigste unter ihren Schwestern" sei und das „beste Herz von der Welt" habe. Sie war eine schlichte Frau von einer Einfachheit des Denkens und Fühlens, die manchmal zur Einfalt wird. Mit welcher Naivetät schildert sie in ihrem Tagebuche die Badereise, die sie im September 1829 nach Gastein unternahm; wie sie in der Frühe, nachdem sie der „ganzen Menschheit einen fröhlichen guten Morgen gewünscht" hat, mit „Gottes Hilfe ein Bad genommen" hat, wie sie „bei Straubinger ein Glas Bier getrunken" oder ihre geistigen Bedürfnisse durch die Lektüre eines Stückes von Kotzebue befriedigt hat. Sie war, wie ihre Tagebucheintragungen beweisen, eine im hohen Grade haushälterische und geschäftskundige Frau, die in der Aufzeichnung ihrer Ein- und Ausgänge geradezu peinlich genau war. Nun lassen sich ja natürlich aus dem Charakter Konstanzens, wie er um 1830 sich darstellt, nicht ohne weiteres Rückschlüsse auf die Zeit ihrer Ehe mit Mozart anstellen. Menschen können sich zu verschiedenen Lebenszeiten bedeutend ändern, aber immerhin hat man keinen Grund anzunehmen, daß die Konstanze des Tagebuches mit der Ehegattin Mozarts gar keine Ähnlichkeit mehr aufgewiesen habe. Einer der bedeutendsten neueren Mozart-Biographen, Artur Schurig, hat die Behauptung aufgestellt, daß Konstanze ihren Mozart unmöglich geliebt haben könne. Sollte das warmfühlende Menschenkind, als das Konstanze aus ihrem Tagebuche erkennbar wird, einen Mann wie Mozart, diesen trotz mancher Schwächen so liebenswerten Menschen, der sein Weib vergöttert hat, wirklich nicht wiedergeliebt haben? Wie sie auch noch in späterer Zeit von „ihrem Mozart" dachte, davon mag eine in ihrer Schlichtheit beredte Stelle des Tagebuches Zeugnis ablegen: „Mein liebes Clavier / worauf Mozart soviel gespielt und komponiert hat, als die Zauberflöte la Clemenza di Tito, das Requiem und eine freimaurer Cantate / erhalten, wie sehr froh ich darüber bin, bin ich nicht im stande zu beschreiben! Mozart hatte dies Clavier so lieb und deswegen habe ich es doppelt lieb".

Der Krieg und die Deutsche Oper in Neuyork. Aus Neuyork wird der Frkf. Ztg. geschrieben: Es scheint fast, als ob der Einfluß der Familie Vanderbilt ausreichen wird, um die Deutsche Oper von den Neuyorker Opernbühnen zu verbannen. Bekanntlich ist ein Vanderbilt mit der Lusitania untergegangen, und seitdem feindet die Familie alles Deutsche an. Die Italiener schwimmen nun auch völlig im feindlichen Fahrwasser. Auf der anderen Seite muß erklärt werden, daß eine Reihe von Mitgliedern der Opernbetriebsgesellschaft deutschfreundlich ist und Zuzug erhält aus den Reihen derer, die zwar auf seiten der Alliierten stehen, aber nicht recht erkennen können, was eine Wagnerische Oper mit dem europäischen Kriege zu tun hat. Auch muß die Opernverwaltung die geldliche Seite der Frage erwägen, denn das deutsche Element der Bevölkerung liefert unstreitig die eifrigsten Opernbesucher. Sollte die Deutsche Oper verschwinden, so wird von den Deutschamerikanern unbedingt der Boykott über die Oper verhängt.

Die Musik der „Barbaren". Durch Zufall kamen mir — so wird der Täglichen Rundschau aus dem Felde geschrieben — einige alte französische Konzertprogramme in die Hände, ein rundes Dutzend, das die Jahre 1899 bis 1909 umfaßt. In keinem der Programme fehlt es an mehreren deutschen Namen, drei sind aber in ihrer Zusammenstellung so interessant, daß ich sie den Musikfreunden nicht vorenthalten möchte. Ein Konzert der Société de Musique de Chambre de Douai (1899) enthält nur drei Namen, Haydn, Bach, Beethoven. Ein Konzert der Nouvelle Société Philharmonique de Paris (1909) bringt vier Namen, Schumann, Händel, Bach, Beethoven. Sonst nichts! Und ein Konzert der Société des Concerts Populaires de Douai (1906) enthält außer Beethoven, Mozart, Haydn, Wagner und Weber nur noch Rameau und Martini. Das ist die Musik der deutschen „Barbaren", die Frankreich künftig aus seinem „Kultur"leben streichen möchte.

„Music as usual". Einer bezeichnenden Zuschrift aus ihrem Leserkreise gibt die „Daily Mail" Raum. Sie stammt von der Vorsitzenden des Ausschusses zur Bekämpfung der Kriegsnot und lautet: „Ich bin sehr erstaunt, daß die Musik bei den Promenadekonzerten dieselbe geblieben ist und daß auf den Programmen im weitesten Umfange deutsche Kompositionen erscheinen. Gewiß wünscht kein wahrer Patriot in dieser Stunde, wo alle, die wir lieben und ehren, für unsere Sicherheit ihr Leben in die Schanze schlagen, in unserer Mitte die Tonkunst des Feindes zu hören. Niemand leugnet, daß gewisse Stücke der deutschen klassischen Musik schön sind, aber meiner Ansicht nach handelt es sich nicht darum. Wagner war der bitterste Feind unserer edlen französischen Verbündeten, und für sie muß es ganz unbegreiflich sein, daß wir, die wir in demselben schrecklichen Kampf um unsere gemeinsame Existenz begriffen sind, „music as usual" (Musik wie gewöhnlich) haben und dadurch unsere Feinde in dem Gedanken bestärken, daß wir in unserer Hauptstadt ohne ihre Musik nicht auskommen. Ich habe immer den Eindruck, als wären da irgendwelche kaufmännischen Elemente und ein Einfluß im Spiel, der beklagenswert ist. Wer der Meinung ist, daß die Kunst über der Nationalität steht, den möchte ich bitten, einen Augenblick innezuhalten und seine Phantasie auf das Schlachtfeld hinzulenken. Es ist undenkbar, daß Engländer sich dazu herbeilassen sollen, deutsche Musik auszuführen oder anzuhören. Wir können vieles aus russischen, italienischen, französischen und britischen Quellen schöpfen. Der Augenblick ist gekommen, uns von deutschem Geiste und deutscher Vorherrschaft loszumachen. Nur eine allgemeine Empfindung beherrsche uns alle: jede Verbindung mit dem Feinde, sei sie geistig oder kaufmännisch, abzubrechen. Wir sind viel zu duldsam; machen wir der bisher bei uns vorherrschenden Schwäche ein Ende und erfassen wir, daß wir im Kriege sind — in einem Kriege, der keine Rücksichten kennt." Die duldsame Dame erklärt also der deutschen Musik frank und frei den Krieg. Leider können wir keine Vergeltungsmaßregeln gegen die englische Musik in Aussicht stellen — weil es außer Purcell keine englische Musik gibt.

Die Not des englischen Musikalienhandels. In der „Daily Mail" fand sich kürzlich eine Zuschrift, worin über die Notlage Klage geführt wurde, in der sich der englische Musikalienhandel gegenwärtig befindet. Sie ist die Folge der Gefangensetzung vieler erfahrener Notenstecher, unter denen sich zahlreiche Deutsche befinden. Gerade in diesem Geschäftszweige wurden von alters die Deutschen in weitem Maße in London beschäftigt. Der Briefschreiber erlaubte sich nun die bescheidene Frage, warum man eigentlich diesen deutschen Arbeitern nicht erlauben sollte, ihren Beruf auch in den Gefangenenlagern auszuüben, wodurch sie Geld für ihren und ihrer Familie Unterhalt verdienen, zugleich aber auch den englischen Verlegern und Tonsetzern helfen würden, ihre Werke

zu veröffentlichen. Als Antwort auf diese Zuschrift erschien in demselben Blatte wenige Tage später ein Brief von einem Herrn Sibley, der sich als Doktor der Musik bezeichnet. Darin hieß es, daß der Vorschlag, daß den verbrechenbesudelten, verächtlichen Hunnen je wieder erlaubt werden soll, sich in britische Unternehmungen musikalischer oder anderer Natur einzumischen, sicher als verruchte Narrheit anzusehen sei.

Herr Saint-Saëns gegen Carl Reinecke und Breitkopf & Härtel. Vor kurzem wurde über die Bestrebungen französischer Verleger berichtet, die den Versuch machen, die vielfach mustergültigen Ausgaben deutscher Verleger durch neue Editionen zu ersetzen. Im Zusammenhang damit muß ein Angriff betrachtet werden, den Herr Saint-Saëns auf der Weltausstellung zu San Francisco gegen den Leipziger Verlag von Breitkopf & Härtel erhob, bei dem die monumentalen Gesamtausgaben der großen Meister der Musik erschienen sind. Der Vortrag, dessen Thema lautete: „Die Ausführung der Musik, speziell alter Musik“, wurde im „Salon de la Pensée Française“ gehalten und ist in einer von H. Bowie besorgten englischen Übersetzung erschienen, aus der die Zeitschrift „Musical America“ ausführlichere Auszüge bringt. Nach technischen Auseinandersetzungen über die Spielweise von Bach, Händel, Haydn und Beethoven geht der Kritiker, der sich trotz seines Deutschenhasses ausschließlich mit unseren Meistern beschäftigt, besonders auf Mozart ein und fährt dann fort: „Das Haus Breitkopf & Härtel, das bis vor kurzem die besten Ausgaben deutscher Klassiker hatte, hat statt ihrer neue Ausgaben herausgebracht, worin Professoren sich alle Mühe gaben, die Musik der Meister in ihrer eigenen Art zu verbessern. Als dieses große Haus eine vollständige Ausgabe der überaus zahlreichen Mozartschen Werke vorbereitete, richtete es an alle Besitzer der Handschriften Mozarts einen Aufruf, und als es diese sehr kostbaren Dokumente erlangt hatte, beliebte es der Firma, statt diese sorgfältig wiederzugeben, den Professoren freie Hand zu Veränderungen zu lassen. So wurde die bewundernswerte Reihe von Klavierkonzerten durch Carl Reinecke ausgeschmückt mit Bindungen, legato, molto legato und sempre legato, die genau das Gegenteil von den Absichten des Komponisten ausdrücken“. Herr Saint-Saëns verwechselt hier die immer noch käuflichen Urtextausgaben mit den natürlich oft recht ungleichwertigen Bearbeitungen, die große Verleger daneben zum praktischen Gebrauch herausbringen müssen. Carl Reinecke aber ist bekanntlich auf dem Gebiete der Mozart-Interpretation sowohl als ausübender Künstler wie auch als musikalischer Schriftsteller eine Autorität, an deren hervorragender Bedeutung noch niemand (auch nicht Herr Saint-Saëns bis vor dem Kriege) gezweifelt hat.

Englands „eigene Mozarts und Beethovens“. In der Täglichen Rundschau schreibt Max Bruch: „Schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts fing man in England an, sich darüber zu ärgern, daß die jungen Leute noch immer mit Vorliebe in Deutschland Musik studierten. Man beschloß daher, in London ein großes neues Konservatorium der Musik zu gründen, und suchte für dieses Unternehmen, das bedeutende Mittel erforderte, im ganzen Lande eifrig Stimmung zu machen. U. a. fand zu diesem Zweck im Herbst 1882 in einer der größten englischen Provinzstädte eine Versammlung statt, deren Leiter dem Publikum mit erhobener Stimme zurief: ‚Meine Damen und Herren, es ist nun endlich Zeit, daß England seine eigenen Mozarts und Beethovens habe!‘ Seitdem sind 33 Jahre vergangen, aber die so vertrauensvoll erwarteten neuen englischen ‚Mozarts und Beethovens‘ sind bisher weder in London noch in Manchester, Birmingham und Liverpool aufgetaucht. England muß also leider noch länger warten!“

Nordische Kirchenmusik. Um das Interesse für die alte heimische Kirchenpoesie und -musik in Norwegen wieder aufleben zu lassen, werden Abschriften der hymnologischen Handschrift von Wittenberg, die in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts der Bibliothek in Kopenhagen einverleibt wurde, den norwegischen Kirchenmusikern übermittelt. Die von Hans Skong (Johannes Sylvius) verfaßte Schrift, die auch eine versifizierte Übersetzung der Davidschen Psalmen enthält, ist von Pastor Thormotsaeter untersucht worden; er hat hierbei manches neues, für die norwegische Kirchen- und Kulturgeschichte wertvolles Material aufgefunden.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Wann die nächsten Bayreuther Festspiele stattfinden, ist noch unbestimmt.

Bergen (Norwegen). Das Denkmal Edvard Griegs, das der norwegische Bildhauer Vik auf Bestellung des deutschen Konsuls in Bergen, Konrad Mohr, geschaffen hat, ist im Modelle fertiggestellt und harrt der Ausführung in Bronze. Das Denkmal ist ein Geschenk Mohrs an Griegs Vaterstadt Bergen; über den Platz, wo es aufgestellt werden soll, werden die Bergener Behörden demnächst die Entscheidung treffen. Der Bildhauer hat Grieg stehend dargestellt, auf einen Stock gestützt, die linke Hand in die Jacke geschoben auf der Brust. Grieg ist in seinen besten Jahren zur Darstellung gebracht. Die Gestalt hat etwas Jugendliches und das Haupt mit der dichten Haarmähne trägt einen ruhigen, halb träumerischen Ausdruck. Der Künstler hat danach gestrebt, die Gestalt zu idealisieren und daher von einer realistischen Charakteristik der eigentümlichen kleinen Erscheinung Griegs in seinen späteren Jahren Abstand genommen. Die Höhe des Denkmals beträgt $2^1/_2$ Meter.

Bremen. Das Bremer Stadttheater wird den Betrieb am 28. August in vollem Umfange wieder eröffnen. Für die Oper wurde als Oberspielleiter Herr Klaus Pringsheim vom Stadttheater in Breslau angenommen, als Heldentenor Herr Georg Becker vom Darmstädter Hoftheater, als Heldenbariton Herr Paul Stiegler vom Stadttheater in Rostock, für das Baß-Buffo-Fach Herr Max Mendsen vom Hoftheater in Weimar und als jugendlich-dramatische Sängerin Frl. Helene Hin vom Hoftheater in München. Als Neuaufführungen sind in Aussicht genommen Schillings „Mona Lisa“, Frankensteins „Rahab“, Weingartners „Kain und Abel“. Oberleithners Oper „Die Hofdame“ soll hier ihre Uraufführung erleben.

Essen. Der Geiger Alexander Kummer, ein gebürtiger Dresdner, ist im Alter von 65 Jahren in Essen gestorben. Er hat meist in England gelebt, von wo ihn zuletzt der Krieg vertrieben hatte. In jungen Jahren war der Künstler am Leipziger Konservatorium angestellt und Vizekonzertmeister des Gewandhausorchesters. Er entstammt der bekannten Dresdner Musikerfamilie Kummer.

Kopenhagen. Der Kopenhagener Musikverein, das älteste, durch Niels W. Gade berühmte Musikinstitut der Hauptstadt, hat zum Nachfolger von Prof. Franz Neruda den bekannten Komponisten Carl Nielsen zum Dirigenten gewählt. Nielsen ist übrigens neulich tätig gewesen bei der musikalischen Leitung und der Inszenierung einer Freilicht-Opernaufführung in Tiergarten bei Kopenhagen. Dieser erste Versuch fiel sehr glücklich aus und sammelte Tausende von Zuhörern. Aufgeführt wurden J. P. E. Hartmanns 2aktige Oper „Klein-Kirsten“ und Niels Gades „Erlkönigs Tochter“, sehr wirkungsvoll als Drama bearbeitet, was vielleicht auch deutsche Freilicht-Bühnenleiter interessieren wird. B.

Leipzig. Dr. Arnold Schering, der zurzeit als Landwehroffizier im Felde steht, ist zum ao. Professor ernannt worden. Schering ist 1877 in Breslau geboren, hat in Dresden das Gymnasium besucht und dann in Berlin, in München und Leipzig studiert. Seine Doktorschrift behandelte die Geschichte des Instrumentalkonzerts, seine Habilitationsschrift die Anfänge des Oratoriums. Eine Reihe gediegener kleinerer Schriften und Neuausgaben (darunter: Instrumentalkonzerte deutscher Meister in den von der preußischen Regierung unterstützten „Denkmälern deutscher Tonkunst“, Quantz' Flötenschule usw.) machten Scherings Namen weiterhin bekannt. Besonders aber ist er als Bach-Forscher mit zahlreichen Abhandlungen hervorgetreten.

Lodz. Die Lodzer deutsche Operntruppe hat im dortigen Thalia-Theater ihre Vorstellungen begonnen.

London. Die Pianistin Frau Natalie Janotha ist in London festgenommen und ausgewiesen worden. Obgleich sie die Freundschaft „hochgestellter“ englischer Persönlichkeiten genoß, zeigte sie einen starken Haß und Verachtung für England. Eine unvorsichtige Äußerung dieser Gefühle führte zum Einschreiten des Ministeriums des Innern. Frau Janotha wurde in Warschau geboren und ist nahezu 60 Jahre alt.

— William Hayman Cummings, einer der bekanntesten englischen Musikhistoriker, ist 84 Jahre alt in London gestorben. Er war von 1892 – 1896 Orchesterdirigent der Philharmonic Society und seitdem Direktor der Guildhall School of Music. Im Jahre 1900 ernannte ihn die Universität Dublin zum Ehrendoktor. Sein Spezialgebiet war die Purcell-Forschung. Cummings schrieb eine Biographie dieses einzigen Musikgenies, das England hervorgebracht hat; er redigierte auch die Veröffentlichungen der Purcell-Gesellschaft.

München. Nach langwierigen Vorarbeiten ist die Neuordnung der Musikbestände der Münchener Bibliothek beendet worden. Die Anregung zur Umgestaltung der Musikabteilung gab der Direktor Schnorr von Carolsfeld. Schöpfer der Neuordnung ist der jetzige Vorstand der Musikabteilung Dr. Gottfried Schulz. Die Musikbibliothek zerfällt nach ihrer Neuordnung in drei Gruppen. Die erste umfaßt die große Anzahl von Handschriften. Aus den Zeiten, in denen alle musikalische Kultur zum großen Teil von der Kirche ausging, besitzt die Bibliothek allein 5000 Manuskripte. Unter ihnen haben die Chorbücher der bayrischen Hofkapelle, die von Meistern wie Ludwig Senfl und Orlando di Lasso geleitet wurde, großes Interesse. Die Vokalmusik überwiegt durchaus, doch findet sich auch unter der Literatur für Orgel- und Lautenmusik manches kostbare Stück. Die Gruppe der gedruckten Musikalien umfaßt etwa 15000 Bände mit außerordentlich wertvollen Schätzen. Besondere Sorgfalt gilt der Ergänzung der Gruppe von Werken der modernen Tonkünstler. In der dritten Abteilung, die die Musiktheorie umfaßt, sind etwa 5000 Veröffentlichungen musikwissenschaftlichen Inhalts vorhanden. Auch der Krieg der Gegenwart spiegelt sich in der jetzt eingerichteten Kriegsmusiksammlung, die zahlreiche, auf den Krieg bezügliche Kompositionen enthält.

Neuyork. Albert Theodor Schruffler (geb. 1843 in Konstantinopel), der Sohn eines amerikanischen Missionars, seit 1894 musikalischer „Superintendent of schools“, ist in Neuyork gestorben. Er hat in den Musikorganisationen des Landes eine führende Stellung innegehabt.

Stuttgart. Die Spielzeit 1914/15 der Hoftheater stand unter dem Zeichen des Weltkriegs. Sämtliche Vorbereitungen für die Spielzeit waren bereits getroffen, als der Krieg ausbrach. Anfangs schien es, als ob an die Eröffnung der Hoftheater zu dem als Beginn der neuen Spielzeit vorgesehenen

Zeitpunkt (4. September 1914) überhaupt nicht zu denken sei, schließlich entschloß man sich, die Kriegsspielzeit am 5. September zu eröffnen, selbstverständlich mit einem wesentlich geänderten Spielplan. Die Vorstellungen fanden zu ermäßigten Preisen und anfangs außer Abonnement statt, am 1. Oktober wurden dann die Vorstellungen im Abonnement wieder aufgenommen. Trotz der Beschränkungen, die man sich bei der Gestaltung des Spielplans auferlegen mußte, und trotz der im Lauf der Spielzeit sich immer mehr häufenden Schwierigkeiten, teils infolge der anfänglichen Zurückhaltung des Publikums, teils infolge der zahlreichen Einberufungen von Mitgliedern des künstlerischen und technischen Personals, gelang es, die Kriegsspielzeit zu Ende zu führen, in deren Verlaufe in den beiden Hoftheatern zusammen 350 Aufführungen stattfanden. Davon entfielen auf das große Haus 172, auf das kleine Haus 178. Nach der Gattung der dargestellten Werke kamen von den 350 Aufführungen 162 Vorstellungen auf das Schauspiel, 176 auf die Oper, 11 waren gemischte Vorstellungen, 9 waren Bunte Abende und 1 Oratorium. Während des abgelaufenen Spieljahres wurden in beiden Häusern 56 Schauspiele, 48 Opern und 1 Oratorium dargestellt, davon zum ersten Male 10 Werke im Schauspiel und 2 Werke in der Oper. Neu einstudiert wurden im Schauspiel 22 Werke, in der Oper 10 Werke.

— Hofopernsänger Hans Fischer, der Heldentenor des Stuttgarter Hoftheaters, ist im Alter von 26 Jahren auf dem westlichen Kriegsschauplatz gefallen.

Tübingen. Die Museumsgesellschaft in Tübingen errichtete einen Theatersaalneubau mit tausend Sitzplätzen und Räumlichkeiten für Konzerte für 2000 Personen.

Wien. Der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ist eine Stiftung von 67000 Kronen von Frau Marie Puffer vermacht worden. Die Zinsen sollen zu Unterstützungen für arme Klavierlehrerinnen verwendet werden.

Das nächste Doppel-Heft erscheint am 2. Sept.; Inserate müssen spätestens Montag, den 30. August, eintreffen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 35/36

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 2. Sept. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein alter Bach-Stammbaum

Von **Alfred Lorenz**

Der Zufall spielte mir kürzlich einen alten Stammbaum der Familie Bach in die Hände, der deshalb der Beschreibung wert erscheint, weil er bislang in dem Stammorte des Geschlechtes, Wechmar, sein Dasein gefristet hat. Eigentümer ist jetzt Herr Paul Ihle, Hofkalligraph im Kartographischen Institut in Gotha. An seine Frau aus der in Wechmar alteingesessenen Lehrerfamilie Schlimbach, welche sich der Tradition nach für verwandt mit der Familie Bach hält, ist das schöne Schriftstück durch Erbschaft gelangt.

Leider fehlen mir hier in Coburg, wo eine Bibliothek zur Durchforschung der gesamten einschlägigen Literatur nicht vorhanden ist, die Hilfsmittel, um die Sache wissenschaftlich erschöpfend behandeln zu können; doch glaube ich — wenn auch Neues nicht enthalten ist —, der Bach-Forschung einen bescheidenen Dienst durch Mitteilung des interessanten Fundes tun zu können, dessen sich berufenere Forscher annehmen mögen.

Der Stammbaum ist nach alter Art in Form eines verästeten Baumes, welcher herzförmige Schilder trägt, von unten nach oben angeordnet, wobei besonders die genealogisch meist richtige und saubere Anordnung der Generationen rühmenswert ist. Die äußerlichen Unterschiede zu dem von Kittel hinterlassenen Stammbaum sind stark, auch von dem des Frl. Emmert muß er nach den Angaben Spittas sehr verschieden sein.

Er trägt viele verdorrte Äste, welche früh verstorbene Kinder andeuten, und 79 Schilder mit nur männlichen Namen, Angaben über Beruf, Wohnort, Geburts- und Sterbedatum, bis zu kurzen Lebensbeschreibungen bei den älteren Ahnen. Sechs dieser Schilder sind später von weniger sorgfältiger Schrift hinzugefügt, wie auch in den ursprünglichen Schildern von späterer Hand einige Bemerkungen nachträglich vorgenommen sind. Hieraus ist zu erkennen, daß die ursprüngliche sehr saubere Reinschrift des Ganzen zwischen den Jahren 1773 und 1782 angefertigt sein muß. Nachtragungen reichen bis ins Jahr 1818.

Der Stammbaum beginnt mit dem bekannten Stammvater Veit und umfaßt mit diesem 8 Generationen. Eine 9. ist in den Nachtragungen mit 2 Schildern vertreten.

Die Schilder von Veit bis zum jüngsten Sohn des großen Johann Sebastian sind mit Ziffern (1—51) versehen, welche auf die bekannten in der Familie zahlreich verbreiteten „Genealogien" hinweisen. Da diese Zahlen mit den Nummern der Originalgenealogie (deren Urschrift in der Berliner Kgl. Bibliothek ist, eine Abschrift im Bachmuseum) nur bis Nr. 39, dann aber nicht mehr, übereinstimmen, so ist zu entnehmen, daß dieser Stammbaum der von Phil. Emanuel herstammende, von Spitta (Vorrede S. XVI) als verloren angegebene, nicht ist. Auch sind die Angaben über Phil. Emanuels Söhne unvollständig, so daß deutlich ist, daß der Verfasser einem andern Zweig angehörte. Wohl aber stimmen die Nummern mit der Genealogie von Hans Lorenz Bach, die Ferrich in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Jahrg. 1845 Nr. 30 u. 31 veröffentlicht hat, genau überein.

Indessen zeigen sich da wieder mannigfache Unterschiede. Einerseits fehlen zwei in der Genealogie genannte Leute vollkommen: nämlich der 3., sehr jung gestorbene Sohn des Schweinfurter Johann Valentin (Nr. 21), welchen auch die Originalgenealogie nicht numeriert, der bei Ferrich aber mit Nr. 40 bezeichnet ist — in unserm Stammbaum ist die 40 übersprungen — und der letzte Sproß aus Heinrichs Linie, der einzige Sohn von Joh. Heinrich (Nr. 28), den Ferrichs Genealogie mit 54, die Originalgenealogie mit 53 bezeichnet. Andererseits gibt es wieder — abgesehen von allen jüngeren Nachkommen — hier zwei Namen, welche die Genealogien überspringen: Es ist dies vor allem Sebastians Bruder Balthasar, der auf dem Stammbaum als „Trompeter in Köthen" bezeichnet ist, aber ohne Angabe von Geburts- und Todesjahr fälschlich hinter Joh. Jakob gestellt ist, während er in Wahrheit 9 Jahre älter war als dieser. Dann ist unter den Söhnen Georg Christophs (Nr. 10) neben Joh. Valentin auch „Joh. Christian gest. in Weickersheim" angegeben, welchen die Ferrichsche Genealogie gänzlich verschweigt, obgleich es unter Nr. 10 heißt: „Dessen Söhne folgen sub 21". Die Ziffer 21 stellt der Stammbaum zwischen die beiden Brüder. Den bei Kittel mit Nr. 23 bezeichneten dritten Sohn nennt auch unser Stammbaum nicht.

Bei den Angaben über Berufe kann es weiter nicht wundernehmen, wenn einige hier als Organisten, dort als Schulmeister bezeichnet sind, da diese Ämter meistens zusammenfielen; unbedeutend ist auch, daß von Nr. 19 die Genealogie sagt: „stehet jetzo als Director derer Rathsmusikanten in Erfurt", während der Stammbaum ihn einfach „Musicus in Erfurt" nennt. Übrigens kann

hier eingefügt werden, daß die Erfurter Kapelle vom Stammbaum stets „Stadtmusik“ genannt wird, während die Genealogie immer das Wort „Rathsmusik“ wählt. Auffallend ist einzig, daß ein Sproß der 2. Linie (Nr. 3), nämlich der Bruder des Braunschweiger Kantors Stephan, welchen die Ferrichsche Genealogie Priester in Lähnstädt sein läßt, in meinem Stammbaum als Stadtpfeifer bezeichnet ist. Hier muß unbedingt an einer Stelle ein Lesefehler vorliegen.

Wir kommen nun zu der Vergleichung der Datumsangaben: Das Geburtsdatum Heinrich Bachs (Nr. 6) ist im vorliegenden Stammbaum übereinstimmend mit Ferrichs Genealogie der 16. Dezember 1615, während Spitta den 16. September angibt. Das bei Ferrich falsch angegebene Geburtsjahr des Georg Christoph (1641, richtig 1642) fehlt im Stammbaum. Die Geburtsjahre der 3 Brüder Nr. 31, 32 u. 33, welche bei Ferrich fehlen, finden sich hier und stimmen mit den Angaben Spittas, der sie aus dem Stammbaum von Frl. Emmert entnommen hat, überein. Als Geburtsjahr von Johann Friedrich, Organist in Andisleben (Nr. 5), gibt Spitta nach Kittel 1703 an. Im vorliegenden Stammbaum steht 1706. Als Sterbejahr von Johann Egydius, Organist in Groß Munra (Nr. 36), nennt der Stammbaum 1746, ebenso Geburts- und Sterbejahr seines Bruders Wilhelm Hieronymus (1730 bis 1754), während die letzteren drei Daten in Ferrichs Genealogie nicht enthalten sind.

Mit den letzteren Angaben kommt man auf die von Nr. 26 ab zahlreich werdenden Unterschiede, aus denen hervorgeht, daß gegenüber der von Hans Lorenz Bach stammenden Ferrichschen Genealogie unser Stammbaum bedeutend jüngeren Datums ist. Denn wenn es dort z. B. von Nr. 26 heißt: „lebet in Plankenhayn und nähret sich mit einem Materialistenkram“, so wird hier schon sein Tod erwähnt; wenn es dort von 34 heißt: „Wird nebst denen studiis der Musik gleichfalls obliegen“, so ist derselbe im Stammbaum bereits Kapellmeister zu Weimar. So mehren sich von da ab die aus dem Zeitunterschiede der Entstehung kommenden Verschiedenheiten immer mehr, bis schließlich unser Stammbaum auch Personen angibt, von denen die Genealogie gar keine Notiz mehr nehmen konnte. Noch ist bemerkenswert, daß Tobias Friedrich, der alte Kantor der Erfurter Barfüßergemeinde (Sohn von Nr. 41), nach den Forschungen, die in dem famosen Aufsatz von Prof. Thomas in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik Jahrg. 1904 Heft 2 niedergelegt sind, 1733 geboren sein soll, während unser Stammbaum 1723 angibt. Letzteres würde mit der Nachricht, daß er als hoher Achtziger gestorben sei, besser übereinstimmen.

Zur allgemeinen Beschreibung des Stammbaumes zurückkehrend ist noch zu sagen, daß einigen Personen der 5. Generation außer den bekannten Ziffern auch große Buchstaben (und zwar von O bis V) beigegeben sind. Diese sollten wahrscheinlich mit einer anderen, mir nicht bekannten „Genealogie“ Beziehungen herstellen. Wenn man von Veit an nur die Väter männlicher Nachkommen zählt, wie es auch in der 5. Generation der Fall ist, so würde das Alphabet bei O gerade auf den mit diesem Buchstaben bezeichneten Nachkommen treffen.

Endlich fällt bei unserm Stammbaum noch auf, daß der Zeichner in die leer gebliebenen Räume rechts und links von Veit zweimal ein und dasselbe sauber gezeichnete (einmal rötlich angetönte) Wappen gestellt hat. Herr Prof. Hildebrand vom Verein Herold in Berlin hat mir in liebenswürdiger Weise, für die ich ihm Dank sage, mitgeteilt, daß dieses der Schweizer Familie „von Bach“ angehöre. Der Zeichner hatte also entweder die Meinung, daß zwischen den beiden Familien eine hier nicht aufgedeckte verwandtschaftliche Beziehung herrsche, oder daß das Wappen dem Namen Bach schlechthin zukomme.

Aus allem Gesagten geht hervor, daß der Stammbaum die selbständige Arbeit eines der 7. Generation des Bachischen Geschlechtes (von Veit ab gerechnet) angehörigen Mannes ist. Meiner Ansicht nach gehörte dieser dem Ohrdrufer Zweig an, weil nur hier zwei als kleine Kinder gestorbene Nachkommen mit Jahreszahlen genau angeführt sind. Wahrscheinlich ist der älteste Sohn des Ohrdrufer Kantors (Nr. 43) Philipp Christian, zuletzt Pastor in Werninghausen, oder dessen jüngster Bruder, der Studiosus Joh. Christoph Ludwig, der Verfasser. Dann dürfte das Blatt dem alle andern überlebenden Bruder Ernst Christian, Kantor in Wechmar, zugefallen sein, welcher bis 4 Jahre vor seinem Tode Nachtragungen vornahm, von diesem mag er dann in die Familie Schlimbach gekommen sein. So hat mit dem einzigen Nachkommen der Bache, welchen das Schicksal in das Ursprungsdorf des Geschlechtes zurückverschlagen hat, auch dieses Schriftstück den Weg nach Wechmar zurückgefunden.



Christian Theodor Weinlig

Von Dr. **Karl Held**

Als ich vor reichlich 20 Jahren den Artikel über Christian Theodor Weinlig in meiner Schrift „Das Kreuzkantorat zu Dresden“[1]) verfaßte, hatte ich noch keine Kenntnis von dem eigenhändigen Verzeichnisse der Werke Weinligs, das in der Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig vorgefunden und in Nr. 18 dieser Zeitschrift teilweise abgedruckt worden ist. Die Bemerkungen, welche Weinlig selbst hier seinen ersten 25 Werken anfügt, sind in der Tat interessant und für seine ganze Persönlichkeit außerordentlich bezeichnend. Mit väterlicher Strenge charakterisiert er seine ersten Kompositionsversuche, die in frühem Alter ohne Kenntnis der Kompositionslehre und des Kontrapunktes niedergeschrieben worden sind.

Hiernach hat er sich schon mit 12 bis 14 Jahren auf dem Gebiete der Vokal- und Instrumentalmusik versucht. Sogar eine 4stimmige Fuge „Amen, Halleluja“ ist damals entstanden. Allerdings ist sie, wie er selbst bemerkt, „schlechterdings ohne Ohrenzwang nicht mit anzuhören“. Zwei 4stimmige Psalmen und eine 4stimmige Arie sind nach seiner Angabe „zu Leipzig im Sommer 1800 gefertigt“. Er hatte soeben, 20 Jahre alt, sein juristisches Examen pro candidatura mit der ersten Zensur („prae ceteris“) bestanden und wollte sich offenbar in seiner geliebten Kunst erholen. Wenn hierbei der Verfasser der „Bemerkungen über Theodor Weinlig“ (in Nr. 18 dieser Zeitschrift) hinzufügt: „Sein Onkel und Lehrer Ehregott Weinlig war damals Organist an der Neukirche zu Leipzig“ und vielleicht damit andeuten will, daß Theodor Weinlig diese geistlichen Gesänge unter Anleitung seines Onkels

[1]) Enthalten in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ 1894, 3. Vierteljahr. Sonderdruck Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894.

niedergeschrieben habe, so trifft dies allerdings nicht zu. Ehregott Weinlig war niemals Organist an der Neukirche, sondern begleitete das Organistenamt bereits 1767—1773 an der reformierten Kirche in Leipzig.

In seine Geburtsstadt Dresden zurückgekehrt, wo er bis 1803 die Advokatur ausübte, fand Theodor Weinlig doch immer wieder Zeit und Gelegenheit zur Komposition. Es entstehen zwei Märsche für Jahrmarktsinstrumente mit Begleitung des Fortepiano, ein figurierter Choral „Spiritus sancti gratia" aus C moll („ein schreckliches opus, so wie man es nur in den Hundstagen erwarten kann") und eine Orchestersinfonie „Die nächtliche Feuersbrunst" aus B dur („ein verzweifeltes Stück, vorzüglich für die Violinen").

Je länger, desto deutlicher erkennt er nun aber, daß es ohne einen geregelten theoretischen Unterricht nicht geht. So studiert er denn eifrig bei seinem Onkel Christian Ehregott Weinlig, der seit 1785 als Nachfolger des großen Gottfried August Homilius die ehrenvolle Stellung eines Kreuzkantors in Dresden bekleidet, die Komposition, wobei ihm auch der Entschluß reift, sich in Zukunft ausschließlich der Musik zu widmen. Im Frühling und Sommer 1803 entsteht eine einaktige Oper „Die Werbung" („das erste Stück, was mit Kenntnis des Generalbasses angefangen und ausgeführt ward"). Im Jahre 1805 aber treibt es ihn nach Italien, um im Liceo filarmonico zu Bologna bei dem berühmten Abbate Stanislao Mattei, dem Lehrer eines Rossini, Donizetti u. a., sich dem Studium des Kontrapunkts hinzugeben. Wie erfolgreich diese Studien waren, beweist der Umstand, daß Weinlig binnen kurzem zum Maestro der Philharmonischen Gesellschaft ernannt wurde. Hinterher besuchte er noch die für die Musik wichtigsten Städte Italiens, besonders Florenz und Rom, teils, wie er selbst sagt, „um in den melodischen Teil der Setzkunst noch tiefere Einsichten zu gewinnen, teils aber und vorzüglich, um mich in der wahren Methode des italienischen Gesangs durch die besten Sänger zu unterrichten, in welcher letzteren Rücksicht auch die Namen eines Velluti, David und Tacchinardi mir immer in dankbarer Erinnerung bleiben werden".

Nach zweijährigem Aufenthalt in Italien kehrte Weinlig über Wien nach Dresden zurück, wo er sich als Lehrer der theoretischen und praktischen Musik niederließ. Insbesondere hielt er hier in Dresden, wie auch später in Leipzig, fortgesetzt Privatkurse über Generalbaß und Komposition. Auf diesem Gebiete lag seine eigentliche Bedeutung, da er eine hervorragende Lehrgabe besaß. Nicht wenige bedeutende Musiker verdanken ihm die theoretische Grundlage ihrer Kunstbetätigung. Der Größte unter ihnen ist Richard Wagner, der sich 1843 in der „Zeitung für die elegante Welt" folgendermaßen äußert: „Ich fühlte die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ mich einen Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen . . . Mein Studium bei Weinlig war in weniger als einem halben Jahre beendet, er selbst entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich so weit gebracht, daß ich die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit zu lösen imstande war". — In demselben Jahre gab Wagner seiner Dankbarkeit gegenüber dem verewigten Meister auch insofern Ausdruck, als er der Witwe Weinligs, Charlotte Emilie geb. Treitschke, sein „Liebesmahl der Apostel" widmete, das am ersten Tage des Dresdener Gesangfestes von über 1000 Sängern in der Frauenkirche zum ersten Male aufgeführt wurde.



Christian Theodor Weinlig

Glücklicherweise haben wir auch genaue Kunde über die Art und den Gang des Unterrichts Th. Weinligs, nicht nur aus seiner wertvollen und vielgebrauchten „Theoretisch-praktischen Anleitung zur Fuge" (nach seinem Tode 1845 in Dresden im Druck erschienen und 1852 zum zweiten Male aufgelegt), sondern auch aus zwei Nachschriften seiner Vorlesungen, die die Kgl. Bibliothek zu Dresden verwahrt. Die eine 3 bändige Nachschrift ist betitelt: „Leitfaden beim mündlichen Unterricht in der musikalischen Setzkunst, vorgetragen von Chr. Theodor Weinlig, Cantor an der Kirche zum Heil. Kreutz und an den drey Hauptkirchen zu Dresden. Aufgesetzt von dessen Schüler Carl Boromäus von Miltitz. Scharffenberg, in den Jahren 1815—16". Dieser Freiherr v. Miltitz hat während der nächsten Jahrzehnte als Mitarbeiter der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", als Musikästhet, Kritiker und Komponist in der sächsischen Residenz keine geringe Rolle gespielt. Der Titel der anderen Nachschrift lautet: „Vorlesungen über Generalbaß und Composition überhaupt durch den Musikmeister Hrn. Theodor Weinlig zu Dresden, im Oktober 1810 gehört durch Morgenroth", 3 Bände in Folio (Band II: „Exercitia in der Composition während des gemachten Cursus beim Musikmeister Hrn. Weinlig vom 1. Oktober 1810 bis ultimo April 1811 durch Morgenroth". — Band III: „Beilagezu den Vorlesungen über General-Baß und Composition. Dresden, im Oktober 1810").

Auch als Gesanglehrer hat sich Weinlig einen Namen gemacht. Seine „Singübungen"[1]) waren seinerzeit weit verbreitet und erlebten mehrere Auflagen. Somit war

[1]) „36 kurze Singübungen für die Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte, mit besonderer Rücksicht auf klare Anschauung der Intervalle, zur Errreichung einer sicheren u. reinen Intonation". Leipzig, Fr. Hofmeister. Ferner „18 kurze Singübungen für 2 Sopranstimmen, mit Begleitung des Pianoforte", und „25 kurze Singübungen für die Baßstimme, mit Begleitung des Pianoforte, zunächst als Hülfsmittel zum sichern Auffassen u. Treffen der Intervalle entworfen". Leipzig, Fr. Hofmeister.

Weinlig wie geschaffen zum Leiter eines Instituts, wie es der Dresdner Kreuzchor war, und zum Nachfolger seines Onkels Ehregott Weinlig. Letzterer kränkelte nämlich bereits, als Theodor Weinlig aus Italien zurückkehrte. Er betraute ihn darum schon vom Jahre 1809 ab mit der Direktion des alljährlich am Karfreitage stattfindenden Passionsoratoriums und anderen wichtigen Dienstleistungen in den drei evangelischen Hauptkirchen Dresdens. Am 14. März 1813 starb aber der allgemein verehrte alte Kreuzkantor im 70. Lebensjahre nach 28jähriger erfolgreicher Amtsführung.

Was hätte nun näher gelegen, als daß der Rat der Stadt Theodor Weinlig ohne weiteres in das Amt einrücken ließ, dessen Anforderungen er ja so genau kannte und das er schon mehrere Jahre in der Hauptsache fast selbständig verwaltet hatte? Diese Erwartung traf indessen nicht ein. Die Stelle wurde ausgeschrieben, und Weinlig mußte sich mit bewerben. Als er aber mit zwei anderen zur engeren Wahl zugelassen und zu einer Kirchenprobe aufgefordert wurde, bei der die Konkurrenten einen Choral zu singen und eine eigens zu diesem Zwecke komponierte Kirchenmusik mit Orchester aufzuführen und zu dirigieren hatten, da bäumte sich sein Künstlerstolz dagegen auf. Wozu noch eine Probe? Waren nicht seine Fähigkeiten und Leistungen bereits stadtbekannt? So zog er kurzerhand seine Bewerbung zurück. Er wurde durch Christoph Fleischmann, Dom- und Stadtkantor in Meißen, ersetzt. Gewählt aber ward Gottlob August Krille, Kantor in Wehlen, dessen aufgeführte Kirchenmusik von dem Kgl. Hoforganisten Anton Dreißig in einem schriftlichen Gutachten an den Rat außerordentlich günstig beurteilt worden war. Nur 2 Monate sollte dieser seines neuen Amtes walten. Schwer lastete der Krieg und sein Elend in diesem Jahre über Dresden. Allerhand Seuchen und Epidemien rafften täglich viele Menschen dahin, unter denen auch Krille am 24. Oktober, erst 34 Jahre alt, dem Lazarettfieber erlag.

Somit war das Kreuzkantorat abermals erledigt, und Weinlig bewarb sich auch diesmal wieder, falls der Rat „die Ablegung einer Probe jetzt nicht weiter für notwendig erachten und ihm solche gütigst erlassen wollte". Letzteres wurde ihm zugestanden. Seine Wahl erfolgte am 17. Februar 1814. Damit war der rechte Mann an den rechten Platz gestellt worden. In langer, reichgesegneter Tätigkeit hätte er nun nach menschlichem Ermessen das musikalische Leben seiner Heimatstadt befruchten können. Es kam aber leider anders. Im Jahre 1816 übernahm die Leitung der Kreuzschule der tatkräftige Rektor Chr. Ernst August Gröbel, dessen Reformen sich hauptsächlich auf das Alumnat und die Chorverhältnisse erstreckten. Mit eisernem Besen war er bemüht, alle die Mißstände auszufegen, die sich von alters her eingeschlichen hatten, nicht zuletzt infolge des engen Verhältnisses der Schüler zur Hofoper, in der sie bis in die Tage C. M. v. Webers die Chöre zu singen hatten. Allerdings scheint Gröbel hierin zu weit gegangen zu sein und mit den Mißständen auch das musikalische Leben des Sängerchores überhaupt niedergehalten und damit geschädigt zu haben. Ein Zeitgenosse erzählt in einem interessanten Buche[1]) u. a. auch von der damaligen mittelmäßigen Musik im protestantischen Gottesdienste Dresdens: „Nicht immer stand sie auf dieser niedrigen Stufe wie jetzt; ihr Verfall datiert sich vielmehr hauptsächlich seit dem Rectorate des Herrn Gröbel an der Kreuzschule, der, selbst Musikfeind, den Sinn dafür unterdrückte, soweit seine Macht reichte. Obgleich nämlich keine Kapelle den Gesang begleitete, so waren doch die Sängerchöre, vorzüglich die der Kreuzschule, früher ausgezeichnet, wozu der Umstand nicht wenig beitrug, daß auch die Opern-Chöre im Theater von diesen Schülern gesungen wurden, welche auf diese Weise zu einer seltenen praktischen und theoretischen Fertigkeit gelangten . . . Die musikalischen Übungen sind durch Gröbel so eingeschränkt und unterdrückt worden, daß die jetzigen elenden Singchöre kaum ein Schatten der früheren sind. Was konnte man auch anders von dem erwarten, der selbst das alljährliche Charfreitags-Oratorium in der Kreuzkirche aufgehoben wissen wollte, was jedoch glücklicherweise nicht durchging". — So können wir es verstehen, daß auch der Kantor Weinlig unter diesen Verhältnissen ungemein litt und in seiner Tätigkeit und künstlerischen Bestrebungen nicht wenig gehemmt wurde. Schon am 22. September 1817 sucht er darum um Entlassung aus seinem Amte am Schlusse des laufenden Kirchenjahres nach, die ihm auch gewährt wird.

[1]) Ferd. Stolle, Das neue Leipzig, nebst einer Kreuzthurmsinpiration über Dresden. Leipzig 1834. S. 336.

Weinlig wurde nun wieder, was er früher war: Privatlehrer der Komposition, des Gesanges und Klavierspiels; auch übernahm er die Direktion der Dreyßigschen Singakademie, bis er an Stelle des am 16. Februar 1823 verstorbenen Joh. Gottfried Schicht zum Thomaskantor in Leipzig gewählt ward, nachdem keine Geringeren als C. M. v. Weber und Theodor Körners Vater, Chr. Gottfried Körner in Berlin, warme Empfehlungsschreiben an den Rat der Stadt eingesandt hatten.[1])

Dieses neue, bedeutende Amt, das er am 10. Juli 1823 antrat, hat er dann 19 Jahre lang mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit und hingebender Treue geführt, trotzdem sein Körper viele Jahre hindurch von schweren Leiden darniedergedrückt wurde. Diese seine mangelhafte körperliche Gesundheit und seine bescheidene, vornehme Gesinnung mögen wohl der Grund gewesen sein, daß er in dieser Zeit nur selten über die Grenzen seines amtlichen Wirkungskreises herausgetreten ist. Es ist bezeichnend für ihn, daß, solange er lebte, niemals eins seiner Werke im Gewandhauskonzerte zur Aufführung kam, trotz der engen Beziehungen, in denen er als Leiter des Thomanerchores zur Konzertdirektion des Gewandhauses stand, während beispielsweise sein Onkel Ehregott Weinlig während der Jahre 1788 — 1809 nicht weniger als 16 mal auf den Programmen dieses berühmten Konzertinstituts erscheint. Erst nach Theodor Weinligs Tode sangen die Thomaner im Gewandhauskonzerte vom 17. März 1842 zu seinem Gedächtnis sein „Te Deum laudamus" für Chor und Orchester. Aus dieser bescheidenen Zurückhaltung Weinligs erklärt sich wohl auch die Tatsache, daß fast alle seine Kompositionen Manuskript geblieben sind. Die einzige Ausnahme bildet ein „Deutsches Magnificat" für Chor, Orchester und Orgel, das 1833 in Breslau bei L. G. Förster im Druck erschien. Und doch finden sich unter seinen zahlreichen Werken (Kantaten, Psalmkompositionen, 1 Oratorium „Die Feier der Erlösung", 1 Messe in B für Chor, Orchester und Orgel, 1 Magnificat, 1 Stabat Mater, 1 Pater noster, 1 Hymne usw.) so manche Perlen, die noch lange lebens-

[1]) Beide sind abgedruckt in den „Grenzboten" 1883.

Genaue Abschrift des Herrn Paul Ihle in Gotha gehörigen alten Bach-Stammbaumes in umgekehrter Anordnung

Das Original ist nach Art eines Baumes von unten nach oben angeordnet, die Namen befinden sich auf herzförmigen Schildern.
Die Worte in *Kursivschrift* sind von anderer Hand nachgetragen. Orthographie und Abkürzungen sind beibehalten.

Vitus Bach
Ist im 16ten Seculo wegen der Lutherischen Religion vertrieben worden aus Ungarn, hat sich alsdann in Wechmar eine Meile von Gotha niedergelassen, und allda die Becker-Profession getrieben. denatus Wechmar 1619 den 8. März
N. 1.

Johannes Bach
erlernte die Music in Gotha, machte aber keinen Gebrauch davon, sondern zog wieder nach Wechmar, woselbst er auch an einer ansteckenden Contagion gestorben 1626.
N. 2.

Bach
hat 3 Söhne hinterlassen, welche die Music erlernet; Der jüngste von diesen Brüdern ward durch einen Zufall blind und wurde der blinde Jonas genannt. Von diesem Geschlechte stam̄en vermuthlich die Nahmens-Verwandten her, so zwischen Gotha und Eisenach in Mechterstädt und dasiger Gegend gewohnt. Sowie auch der verstorbene Capellmstr. in Meiningen Joh. Ludw. und dessen Vater Jakob Cantor in der Ruhl. Wie auch der verstorb. Cantor in Braunschw. Stephan und dessen Bruder Stadtpfeifer in Lehnstädt ohnweit Weimar.
N. 3.

Johannes
nat. Wechmar 1604 d. 26. Sept. Organist in Schweinfurth. Von da wurde er 1635 nach Erfurth zum Director der Stadt-Musikanten berufen. Wurde auch daselbst Organist bei der Predigerkirche. Starb 1673.
N. 4.

Christoph
nat. Wechmar 1613 d. 19. April War ein Mitglied der Erfurth. Musikal. Stadt Compagnie. Wurde von da als Musicus nach Arnst. berufen, allwo er 1661 starb.
N. 5.

Heinrich
nat. Wechmar 1615 d. 16. Dezember War ein Mitglied der Musical. Gesellschaft zu Arnstadt und war zugl. Organist bey der Stadt Kirche. starb zu Arnstadt 1692.
N. 6.

Johann Christian
nat. Erfurth 1640 Stadtmusicus zu Erfurth Starb 1682
N. 7.

Johan Egydius
nat. Erfurth 1645 Organist bei der St. Michael-Kirche zu Erfurth und Director der Stadt-musicanten Starb daselbst 1717
N. 8.

Johann Nicolaus
nat. Erfurth 1653 Musicus zu Erfurth Starb daselbst 1682
N. 9.

Georg Christoph
Cantor zu Schweinfurth. Starb daselbst 1697. d. 24. April
N. 10.

Johann Ambrosius
nat. 1645. 22. Febr. Stadtmusicus zu Eisenach Starb daselbst 1695
N. 11.

Johann Christoph
nat. 1645. 22. Febr. Stadtmusicus zu Arnstadt.
N. 12.

Johann Christoph
nat. Arnstadt Organist zu Eisenach
N. 13.

Johann Michael
nat. Arnstadt Organist in Amt Gehren.
No. 14.

Johann Günther
lebte ohne Condition, war ein guter Musicus und verfertigte musical. Instrumente
N. 15.

Joh. Jacob
n. Erfurth 1668 starb ledig als Musicus zu Eisenach 1692
N. 16.

Joh. Christoph
nat. Erf. 1673 Cantor Gehra denat. 1727
O
N. 17.

Joh. Bernhardt
nat. Erfurth 1676 Organist zu Eisenach
P
N. 18.

Joh. Christoph
nat. Erfurth 1685 Musicus Erfurth
Q
N. 19.

Joh. Nicolaus
Chirurgus im Preussischen

Joh. Valentin
nat. 1669 Music. in Schweinfurth. Denat. 1720
R
N. 21.

Joh. Christian
denat. Weickersheim

Joh. Cristoph
nat. Eisenach 1671 Organist zu Ohrdruff Starb 1721. 22. Febr.
S
N. 22.

Joh. Jakob
nat. Eisenach 1682 Oboist in Stockholm
N. 23.

Balthasar
Trompeter zu Köthen
(N. 24.)

Joh. Sebastian
nat. Eisenach 1685. 21. Märtz Capellmeister in Weissenfels und Leipzig. Starb daselbst 1750 den 28. Juli
T
N. 24.

Joh. Ernst
nat. 5. Aug. 1683 Organist zu Arnstadt
N. 25.

Joh. Christoph
nat. 12. Sept. 1689. Wohnte zu Blankenhayn. Starb auch daselbst ohne Erben
N. 26.

Joh. Nicolaus
nat. 1669 Organist zu Jena
U
N. 27.

Joh. Christoph
lebte ohne Function und reisste als Music.
V
N. 28.

Joh. Friedrich
Organist in Mühlhausen. Starb jung ohne Leibeserben.
N. 29.

Joh. Michael
Erlernte die Orgelmacher-Kunst. Ging auf Reisen und man hat nachher keine Nachricht wieder von ihm erhalten.
No. 30.

Joh. Samuel
nat. 1694 Mus. Sondershausen starb ledig

Joh. Christian
nat. 1696 Mus. Sondershausen starb ebenfalls ledig

Joh. Günther
n. 1703 Schul Collega b. d. Kaufmannsgemeinde zu Erfurth

Joh. Ernst
nat. 1722 Organ. Eisenach. Capellmstr. zu Weimar
N. 34.

Joh. Friedrich
nat. 1706 Organist in Andisleben
†
N. 35.

Joh. Egydius
Organ. in Gross Munra denat. 1746
†
N. 36.

Wilh. Hieronimus
nat. 1730 denat. 1754 Stud. theol.
†
N. 37.

Joh. Lorenz
nat. Schweinfurth 1695 Organ. Lahme
†
No. 38.

Joh. Elias
n. Schweinfurth 1705 Cantor in Schweinfurth denat. 1755
N. 39.

Tobias Friedrich
nat. 1695 Cantor Udestadt denat. 1768
N. 41.

Joh. Bernh.
n. 1700 Org. Ohrdruff den. 1743
N. 42.

Joh. Christoph
nat. 1702 Cant. Ohrdruff denat. 1756 2ten November
N. 43.

Joh. Heinr.
n. 1707 Cantor in Hohenlohe-Öhringen
N. 44.

Joh. Andreas
n. 1713 Org. Ohrd.

Joh. Sebastian
Zwillingsbrüder starb jung
N. 45.

Wilh. Friedemann
nat. 1710 Organ. Dresden. von da Music Director zu Halle jezo in Berlin *† 1784*
Nr. 46.

Carl Philipp Emanuel
n. 1714 Music. Berlin von da ist er nach Hamburg berufen *† 1788*
N. 47.

Joh. Gottfr. Bernhardt
n. 1715 Organ. Mühlhausen
†
N. 48.

Gottfr. Heinrich
n. 1724 Leipzig
N. 49.

Joh. Christoph Friedrich
n. 1732 Cam̄er Mus. zu Bückeburg
N. 50.

Joh. Christian
n. 1735 *Leipzig* London *† 1782*
N. 51.

Joh. Christoph

Joh. Christian
denat. 1738 Studios.

Joh. Friedrich
n. 1731 *kam nach Schwedt (?) i. Pommern*

Joh. Christoph
nat. 1736 Andisleben gest. 1808

Tobias Friedrich
n. 1723 Cantor a. d. Barfüsser-Gem. zu Erfurth

Joh. Wilhelm
n. 1732 Posamentier

Philipp Christian
n. 1734 Cant. Ohrd. von da Pastor in Werninghausen *† daselbst*
†

Joh. Georg Friedrich
n. 1736 Jäger *und Haushofmstr. in Langenburg starb 1818*
†

Ernst Carl Gottfried
n. 1738 Cant. Ohrdr. *† daselbst*

August Tobias Bernh.
n. 1740 Organ. u. Praecept. Langenburg *† daselbst*

Heinr. Michael
nat. 1745 denat. 1746
†

Joh. Christian Ludw.
1742 nat. denat. 1750
†

Ernst Christian
nat. 1747 Cant. Wechmar

Joh. Christoph Ludw.
n. 1753 *studios. juris* † Ohrdruff

Joh. Christoph
Organist in Ohrdruff † 1815

nat. 1746

Joh. Sebastian
n. 1749 *unleserliche Bemerkung*

Joh. Friedemann

Friedr. Nikol geb. 1767

Cristian Friedrich
n. 1753 Studiosus starb frühzeitig
†

(Schild ohne Namen)

Joh. Christian
nat. 1771 Pastor in Hohenloh-Michelbach

Friedr. Thomas
nat. 1773 in Langenburg Apotheker

Heinrich
†

Joh. Christoph geb. 1802

Carl Friedrich geb. 1803

fähig bleiben werden und die es gar wohl wert wären, wieder einmal hervorgesucht und aufgeführt zu werden. Die Notenbibliotheken der Thomasschule zu Leipzig wie der Kreuzschule zu Dresden sowie die Kgl. Bibliotheken zu Berlin und Dresden enthalten eine große Zahl derselben; hier und da finden sie sich auch in den Kantoreibibliotheken verstreut.

Wie erfolgreich aber Weinligs Tätigkeit als Thomasn kantor gewesen, davon legen zeitgenössische Stimmein der damaligen musikalischen Presse beredtes Zeugnis ab, insbesondere beschäftigten sich des öfteren kurze Notizen der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ mit ihm. Aus diesen erkennt man, mit welchem Eifer er bemüht gewesen ist, den ihm anvertrauten altberühmten Sängerchor auf seiner Höhe zu erhalten. Man erkennt weiter, wie er in seinen Programmen sich immer von aller Einseitigkeit ferngehalten hat. Er pflegte, der guten Tradition des Thomanerchores entsprechend, mit Liebe Bachsche Kirchenmusik, aber er berücksichtigt ebensogern auch neuere und neueste Kompositionen, wenn sie eine Aufführung verdienten. Daß diese Praxis nicht immer nach dem Geschmacke des Schreibers der Referate über das Musikleben Leipzigs in der genannten Zeitschrift war, beweist eine solche Notiz aus dem Jahre 1828, in der es heißt: „Unser Thomaner-Chor bewährt seinen alten Ruhm unter dem Vorstande des Herrn Cantor Weinlig durch gute Aufführungen meist trefflicher Musiken. Nur einen Wunsch erlauben wir uns der Fremden wegen: Möchte man doch hauptsächlich zu den Zeiten eines größeren Zusammenflusses von Auswärtigen öfter, als es gerade dann zu geschehen pflegt, Werke unseres J. S. Bach, wonach mit Recht Viele begierig sind, zu Gehör bringen. Es würde dies ohne Zweifel ein Gewinn für Alle seyn“.

Des Referenten Wunsch geht also dahin, daß Bachsche Kirchenmusik mehr als bisher gerade in den Zeiten der Messe geboten werde, in denen so viele Menschen aus allen Teilen Deutschlands hier zusammenströmten, die dann den Ruhm Leipzigs in ihre Heimat zurücktragen könnten. Daß sonst aber Weinlig nicht nur die Bachschen Kantaten in den Hauptgottesdiensten, sondern auch seine a cappella-Werke in den Sonnabendmotetten fleißig vornahm, anerkennt derselbe Referent 1829 (Spalte 264): „Noch bis auf den heutigen Tag sind 7 solcher, meist doppelchöriger Motetten Bachs hier ein stehender Artikel. In den Sonnabend-Musiken der Thomaskirche werden sie Jahraus Jahrein allesammt in der Regel zweymal öffentlich vorgetragen . . . Sechs von diesen unter uns stehend gewordenen Motetten sind bey Breitkopf u. Härtel allhier im Druck erschienen, und nur eine einzige ist noch Eigenthum der Thomasschule, deren Bibliothek noch Manches von unserm Meister aufbewahrt“.

Diese hier genannten Motetten Bachs sind die 6 echten des Großmeisters, die von Schicht 1803 in Partitur herausgegeben worden sind: „Lobet den Herrn alle Heiden“, 4 stimmig; „Jesu, meine Freude“, 5 stimmig; „Der Geist hilft“, 8 stimmig; „Singet dem Herrn“, 8 stimmig; „Fürchte dich nicht“, 8 stimmig; „Komm, Jesu, komm“, 8 stimmig; wozu noch die vielfach dem alten Thomaskantor zugeschriebene, aber sicherlich seinem Onkel Christoph Bach angehörige 8 stimmige Motette „Ich lasse dich nicht“ hinzutritt. Die Angabe, daß alle diese Motetten in jedem Jahre zweimal gesungen worden seien, dürfte auf einem Irrtum beruhen, denn mehr als achtmal erschienen unter Weinlig diese Motetten auf den Programmen nicht.[1]) Auch trifft es keineswegs zu, daß jede derselben regelmäßig zum Vortrag gekommen ist. Es sind vielmehr einzelne auf Kosten der anderen besonders bevorzugt worden; so vor allem die größte unter ihnen: „Singet“, die einem Singechore ganz besonders seine Leistungsfähigkeit zu zeigen Gelegenheit gibt.

Die von Weinlig sonst noch hauptsächlich berücksichtigten Komponisten werden uns in weiteren Notizen der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ v. J. 1831 und 1833 genannt, wo wir lesen: „Von Theodor Weinlig werden fortgesetzt treffliche Werke älterer und neuerer Componisten aufgeführt, z. B. von Mozart, Haydn, Beethoven, Fesca, Schicht, Chr. Ehregott Weinlig, Händel, J. S. Bach, Wunderlich, Franz Otto, Fr. Schneider, Drobisch, Bierey und Th. Weinlig“. Zu dieser Liste dürfen wir noch die Namen Doles und Jul. Otto hinzufügen.

Man sieht, wie wenig einseitig Weinlig seine Aufgabe aufgefaßt hat und wie er allezeit auch jüngere Talente zu fördern bestrebt gewesen ist. So erfreute sich Weinlig nicht nur in Leipzig großer Beliebtheit. Als er in der Nacht vom 6. zum 7. März 1842 im 62. Lebensjahre seine Augen für immer schloß, war die Trauer um diesen vornehmen, bescheidenen und tüchtigen Künstler groß. Das zeigt auch der Nekrolog, den der bekannte Musikschriftsteller und Organist an der Nikolaikirche in Leipzig C. F. Becker wenige Tage nach Weinligs Tode in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (1842 Nr. 10) veröffentlichte. Mit Christian Theodor Weinlig war ein Thomaskantor dahingeschieden, würdig seiner großen Vorgänger und vorbildlich für seine Nachfolger.



Das Ende der Bildungsanstalt Hellerau

Von Dr. Georg Kaiser

Dresden und seine Umgebung ist vor kurzem durch einen fürchterlichen Krach erschüttert worden. Nicht, daß sich bis in diese Gefilde ein feindlicher Flieger mit seinen Bomben vorgewagt hätte. Nein, die sogenannte Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze ist nur krachen gegangen. Anderthalb Millionen Schulden bei etwa vierjährigem Betrieb. Da wird nun mancher, der sich mit Geld begeistert für die Sache eingesetzt hat, bekümmerten Herzens seine Schritte nach Hellerau lenken zu der von der selbst schwer geschädigten Familie Dohrn ins Leben gerufenen Gartenstadt in der Heide, die, wenigstens was die Bildungsanstalt anlangt, in wirklichem und übertragenem Sinne auf Sand gebaut hat. Das geistige Oberhaupt dieses erzieherischen Unternehmens, Herr Jaques, hat sich nach Genf begeben, um seine empfindsamen Ohren nicht durch den furchtbaren Krach des Zusammenbruchs beleidigen zu lassen. Am 23. November dieses Jahres ist die Zwangsversteigerung der auf 723000 Mk. geschätzten Gebäudeanlage.

Mit dem zweiten Bayreuth war es also nichts. Wie bei Wagner wuchs auch bei Herrn Jaques die Idee des großzügig organisierten Unternehmens mit internationalem Festspiel aus kleinen Reformgedanken heraus. Der Genfer Konservatoriumslehrer sann darauf, das rhythmische Gefühl des Menschen durch Benutzung von musikalisch-turnerischen Übungen auszubilden. Das rhythmische Gefühl, das, wenn es für den Menschen gewissermaßen auch ein apriorisches, ihm von Natur aus verliehenes war, im Laufe der Zeiten mehr und mehr verloren gegangen schien. Im Grunde nämlich gibt der Pulsschlag des

[1]) Vgl. die verdienstliche Arbeit von Bernh. Friedr. Richter: „Über die Motetten Seb. Bachs“. Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung 1912 Nr. 38.

menschlichen Herzens, ein vom Urbeginn an vollendet ausgebildeter Rhythmiker, unserm ganzen Dasein Tempo und Rhythmus. Ohne ihn keine Existenz. Und wie dieser Pulsschlag unser Leben in Fleisch und Blut organisiert, registriert, so ging bei den Urvölkern in unbewußter Wertschätzung der von ihnen gezogenen Parallele das ganze äußere Leben mit klaren, exakten Rhythmen Hand in Hand, die, mochten sie nun in Schlägen auf Trommeln, im Gesang mannigfaltigster Arbeitslieder sich kundgeben, zu frischer Tätigkeit ermunterten und frühe Ermüdung verscheuchten. Je näher unsre Zeit heranrückte, desto mehr ging das Gefühl für den Wert des Rhythmus in uns verloren. Immer mehr schwinden solche Arten beruflicher Beschäftigung, die mit Bewegung und äußerer Aktion unseres Körpers verbunden sind. Technische Erfindungen übertragen Rührigkeit und Krafthandlungen den Maschinen, und immer mehr wird Trumpf der in Ruhe gefaßte Gedanke, der seinen stilleren Weg nimmt vom Gehirn durch Arm, Hand, Feder, Zirkel und Stift auf das geduldige Papier. Geben wir nicht selber Obacht, so schläfern Sehnen, Muskeln, Gelenke leicht ein. Und der innere Rhythmus, der mit dem äußern gute Kameradschaft hält, kann sich nicht immer allein am Leben erhalten. Schaffensfreudigkeit, Mannesmut, Beschwingtheit der Geisteskräfte können verloren gehen. Das Ziel, der Kopfarbeit in äußerer Motion ein Gegengewicht zu geben, wird daher stets erstrebenswert bleiben. Die letzten Jahre haben ja in dieser Hinsicht viele neue Versuche schon gebracht, die auch von der Pädagogik gebührend beachtet worden sind. Auf den Schulturnunterricht hat sich die Aufmerksamkeit manches Reformers gerichtet, im gymnastischen Spiel darf der Schüler Gewandtheit, der Wandervogel auf seinen Märschen, die aber in der Hauptsache andern Zielen gelten, Ausdauer und Lungen erproben.

Jedenfalls lag der Gedanke, das rhythmische Gefühl mit Benutzung von musikalisch-turnerischen Übungen weiter auszubilden, sozusagen in der Luft, und er fand sofort Anhänger. Namentlich unter den Musikern. Denn die Ideen, die in Jaques' Werken „Der Rhythmus als Erziehungsmitttel für die Kunst" und „Rhythmische Gymnastik" (beide 1907) niedergelegt waren, schienen den Musikern vor allem dazu angetan, die musikalische Ausbildung nach jeder Richtung hin straffer, exakter und dabei spielfreudiger hinauszuführen, als eine Musikschule, die allerdings erst ein gewisses Fundament gegeben haben mußte. Unermüdlich war Jaques in Genf am Ausbau seiner Methode tätig. Die „rhythmische Gymnastik", die vor allem eine Musikübung ist und bleibt, bei der Rhythmus (Musik) das erste, die Gymnastik das zweite Moment ist, wenn auch so, daß beide gleichzeitig miteinander wirken, wird den Namen ihres Erfinders als eines denkenden Reformmusikers historisch machen. Sie hat in der Tat eine nicht geringe erzieherische Bedeutung. Dadurch, daß sie den Schüler zwingt, die musikalische Note in einen Schritt oder eine Bewegung von bestimmter Dauer und Form umzusetzen, die unhörbaren Taktstriche der verschiedensten musikalischen Zeitformen (sogar bei in der musikalischen Praxis kaum vorkommenden $^7/_4$-, $^{10}/_4$-, $^{11}/_4$-Takten) gewissermaßen sichtbar zu machen, Gegenbewegungen von Stimmen durch Gruppenbildungen in plastisch-beweglischer Art darzustellen usw.: dadurch bildet sie gewißlich ein höheres musikalisch-rhythmisches Gefühl aus. Sie geht aber noch einen Schritt weiter und unterstellt die plastische Bewegung nicht nur dem Rhythmus des Musikstücks, sondern dem jeweiligen musikalischen Ausdruck. Allgemeinere, durch seelischen Zustand geläuterte Empfindungen und stärker akzentuierte Affekte, Freude, Schmerz, Heiterkeit, Trauer, Haß, Zorn, können in ihren Gestenübungen bis zum bestimmten Grade überzeugend zur Darstellung kommen. So werden neben den Musikern teilweise auch darstellende Sänger durch die rhythmische Gymnastik manches lernen können.

Die kleine Gartenstadt Hellerau sollte nun den Rhythmus zu einer „sozialen Institution" machen. Jaques siedelte in die Dresdner Heide über, Tessenow gab dem Gedanken von Hellerau monumentalen Ausdruck in einem von Licht und Helle erfüllten Festspielhause. Man rief auf diesem Hügel fern dem Großstadtgetriebe die Heilsworte, zukunftssicher und hoffnunggeschwellt, in die Welt: wir wollen den Rhythmus wiedergewinnen zum Ausbau der Persönlichkeit; dem Organismus wollen wir wieder Freiheit verschaffen; der ganze Mensch soll durch unsre Erziehung neu werden, selbständiger, frischer, selbstbewußter, tatkräftiger, mutiger; Männer und Frauen sollen den Stempel der Persönlichkeit an der Stirn tragen, wenn sie Hellerau verlassen. Und richtig, da fand auch schon einer der ersten kritischen Beurteiler des Unternehmens eine gedankliche Parallele zwischen dem durch rein lokale Bedingungen entstandenen Namen Hellerau und Hellas, und so war, dank dieses geistreichen Kopfes, die Beziehung zur hellenistischen Kultur hergestellt. Hellerau ein neuer Kampfplatz in der Offenbarung höchster Tugenden, das Olympia unsrer Zeit!

Wer die Festspiele in Hellerau mehrfach besuchte und einen klaren Kopf mitbrachte, der wurde bald enttäuscht. Er erlebte einen Triumph der rhythmischen Gymnastik, soweit sie sich in ihren oben bezeichneten Grenzen hielt, und wenn Herr Jaques sich auch in seinen erläuternden Ansprachen als deutsch radebrechender Franzose gefiel und seine Musik zu den Übungen meist ziemlich banal erfunden war, so schlugen die musikalisch-technischen Errungenschaften der kleinsten wie der größten Schüler jeden Musiker in Bann. Wäre die Bildungsanstalt durchaus die Stätte der Übung solcher rhythmischer Gymnastik geblieben, so hätte sie wohl noch längere Zeit Segen stiften können. Aber sie verstieg sich zur Lösung größerer künstlerischer Aufgaben, in denen höchster musikalischer Ausdruck eine entsprechende Auslösung und Umwertung ins Plastisch-Bewegliche erforderte. Sie glaubte dichterische oder Ideen des gestaltenden Plastikers in ihrer Art verkörpern zu sollen, und sie ging mit Stücken wie Der Gang zur Gruft, Erwachen zum Licht, Wo ist das Glück? oder mit dramatischen Studien wie in den Rachegeistern, bei teilweise geradezu niedrigwertiger Musik, sich selbst unbewußt, in die unkünstlerischen Gefilde des Varietees herunter. Und die vielgerühmte Festspielszene aus Glucks Orpheus mit dem C moll-Furientanz war weiter nichts als eine sehr gute Theaterleistung. Man hat an diese Aufführung die kühnsten Hoffnungen geknüpft, hat ausgesprochen, daß es wohl auf alle Bühnenleute von unberechenbarem erzieherischen Einfluß sein müsse, sich solcher gymnastischen Schule zu unterwerfen; aber man hat nicht bedacht, daß unsre Theater fast nie soviel Menschenmaterial und nicht den zehnten Teil der Zeit übrig haben, um nur eine einzige Szene mit soviel Mühenaufwand einzustudieren. Wo blieb aber da die individuelle Erziehungsnote, wenn man monatelang die Scharen der Schüler täglich einpaukte für diese aufgebauschte Schaustellung, die alles in Schatten stellen und wie eine Umwälzung des Althergebrachten wirken und neuen Ufern der Kunst zuführen sollte?

Die Hoffnung war trügerisch. Das Festspielhaus umlagern die Gläubiger. Die rhythmische Gymnastik wird musikalisch hier und dort erziehen helfen, aber die Bildungsanstalt mit ihren großspurigen, lautschreienden Wunderverheißungen ist wohl dauernd aus der Haben-Seite unsrer künstlerischen Kultur gestrichen.



Wie soll der Soldat singen?

Von Oberstabsarzt Dr. **Kersting** (zurzeit Gent)

> Und die Pinzgauer wollten wallfahren gehn,
> Sie täten gerne singen und konnten's gar nit schön.

Mit diesem frischen alten Sang, den sicher ein Student bei seiner Kompanie eingeführt hatte, weckte mich früh um 5 Uhr eine vorbeiziehende feldgraue Rekrutenabteilung. Sie sangen schön und marschierten gut, und hell hallten ihre frischen Stimmen und ihr strammer Tritt wider durch die alten Genter Straßen und Kanäle. Und doch — vor mehr als 30 Jahren, als ich beim 9. bayerischen Infanterieregiment des Königs blauen Rock und den Raupenhelm trug und alle prächtigen rührenden und derben Soldatenlieder begeistert mitsang, da sangen wir leichter und besser — das heißt nicht „musikalisch gebildeter" und feiner

aber gesunder, vernünftiger mit der Luft haushaltend. Im Anfang habe ich oft von meinem im dritten Jahre dienenden Nebenmanne einen Puff bekommen, wenn ich zwischen den einzelnen Versen nicht die damals gebräuchlichen acht Schritt Luftpause einhielt. Ich finde acht Schritte Pause etwas lang und empfehle zwischen den einzelnen Versen vier Schritte Atempause und zwischen den einzelnen Strophen acht Schritte.

Der Marschgesang erheitert und erleichtert den Marsch; er ist eine unwillkürliche und angenehme Atemgymnastik, welche die Lunge kräftigt und den Kreislauf des Blutes befördert. Während des Singens besteht die Lungentätigkeit hauptsächlich in einem verstärkten rhythmisch stoßweisen Ausatmen, dem unbedingt, wenn das Singen nicht anstrengend, vielmehr eine Lust und gesund sein soll, ein entsprechendes Lufteinholen folgen muß. Wenn der am Biertisch sitzende oder im Vortragssaal stehende Berufssänger mit dem schnappenden, unbemerkbaren Einatmen auch auskommen kann, so ist das für den nichtgeschulten Sänger, der singt wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und vor allem für den schwer bepackten, stramm marschierenden Soldaten keine ausreichende Luftzufuhr. Dafür hat er die vier Schritte Atempause zwischen den einzelnen Versen unbedingt nötig.

Das Pinzgauerlied ist ein Wechselgesang; es werden alle Verse wiederholt. Ein solches Lied soll man auch als Wechselgesang singen; da singen einige Leute vor, die große Menge wiederholt den Vers, ohne daß zwischen der letzten Silbe des Verses und der Wiederholung durch die Menge eine Pause einzutreten hat. Die Luftpause haben Vorsänger und Wiederholer schon durch das wechselweise Singen und Schweigen in ausgiebigem Maße.

Noch andere Vorteile bieten die vorgeschlagenen regelmäßigen Pausen. Unsere Leute werden nicht zum Singen kommandiert: „Eins, zwei, drei los!“ Da ist vielmehr ein sangesfroher Aachener, ein lustiger „Kölscher Jung“ oder sonst ein vergnügter Kamerad, bald vorn, bald hinten in der Kompanie; der stimmt ein Lied an, seine Nachbarn singen mit, und wenn's gefällt, fallen alle mit ein, die den Ton aufschnappen. Aber wenn man eine so lange Kompanie an sich vorbeiziehen läßt, so hört man, daß hinten und vorn die Leute in ihrem Sang oft zwei und mehr Paar Silben auseinander sind, was die Sänger selbst nicht merken. Das hören aber die Leute sofort bei der empfohlenen Luftpause, und sie können ihren Sang dann so einrichten, daß „es klappt“.

Ferner kennen nur wenige Soldaten die Lieder auswendig, von einigen die erste Strophe, und dann hört es auf. Jetzt sind so viele schöne neue Lieder gedichtet und vertont, nur wenige kennen sie; die Lieder sind gut singbar, aber sie einzuführen scheint schwer, und sie werden nicht gesungen. Da ist nun die Luftpause eine gute Gelegenheit: während dieser vier Schritt sagt einer laut den nächsten Vers vor, gerade so wie man es in Süddeutschland in den Prozessionen hört. Die Melodie lernt sich leicht, die Worte werden jedesmal vorgesagt, und so wird manches schöne Lied Gemeingut des deutschen Volkes werden und unser Soldatenlied wird fröhlicher, gesunder, „klappender“, allgemeiner und abwechslungsreicher werden.

In der Heimat und in den Rekrutendepots der Etappe wie auch im kämpfenden Heere sollen sich einige Leute der Sache annehmen. Die guten Folgen für unser Soldatenlied werden sich bald überall zeigen. (Kölnische Volkszeitung)



„Englisches“ aus Carl Maria v. Webers Reisebriefen

Von **Karl Thiessen**

Wer liebte ihn nicht, unsern Weber, den unsterblichen Komponisten des „Freischütz“, den genialen Erfinder und Besinger traumseligster deutscher Waldesromantik und ihrer geheimnisvollen Wunder in der Wolfsschlucht und im elfenbevölkerten Zauberreiche Oberons? Und wer hätte sich nicht schon in seiner Jugend mit anderen begeistert an den Klängen seiner feurigen Kriegs- und Freiheitslieder wie „Du Schwert an meiner Linken“, „Was glänzt dort im Walde“, „Vater ich rufe Dich“ und noch so mancher anderen tief ins deutsche Herz gedrungenen und zum echten Volkslied gewordenen Meisterweisen aus seinen Opern?

Aber wer erinnert sich, oder wer von unsern Lesern gedenkt noch daran, daß dieser herrliche und — was heute besonders gilt — in seinem Wesen urdeutsche Tondichter von „englischer Dankbarkeit“ auch ein recht trübes Liedchen zu singen gewußt und dort drüben bei unsern lieben Vettern jenseits des Kanals seinerzeit ein geradezu tragisches und seinen frühen Tod beschleunigendes Martyrium hat erdulden müssen, an das gerade in dieser Zeit — wo die haßerfüllten Beschimpfungen von seiten englischer Künstler und Gelehrten noch frisch in aller Gedächtnis leben — wieder einmal zu erinnern wohl von aktuellem Interesse sein dürfte.

Bekanntlich schrieb Weber sein Schwanenlied, den „Oberon“, für das Covent Garden-Theater in London. Trotz seiner damals schon sehr geschwächten Gesundheit — denn sein schweres Lungenleiden begann allmählich in Schwindsucht auszuarten — begab er sich dennoch im Februar des Jahres 1826 mit seinem alten Freunde Fürstenau, dem ersten Flötisten der Dresdener Hofkapelle, in einem einfachen Wagen mitten im Winter auf die lange und damals natürlich doppelt beschwerliche Reise über den Kanal, um in London die Erstaufführung seiner neuen Oper selber zu leiten. Wie hier nun die gänzlich veränderte Lebensweise, ferner die Anstrengungen des durch allerhand Außendinge wie notwendige Besuche und Geselligkeiten erschwerten Schaffens an der noch nicht einmal ganz fertigen Oper, dann die vielen Proben und nicht zuletzt das rauhe, mörderische Klima seine Kräfte allmählich verzehren und das drohende Ende immer mehr herannahen lassen — das alles liest man nur zu deutlich zwischen den Zeilen seiner Briefe. Am schwersten aber traf den Meister doch die völlige Enttäuschung seiner pekuniären Hoffnungen, die er an diesen nur in der liebevollen Sorge um die Seinen und deren möglichste finanzielle Sicherstellung nach seinem Tode unternommenen Ausflug geknüpft hatte. Darüber konnten ihn weder der glänzende äußere Erfolg seines „Oberon“ noch alle sonstigen seiner Berühmtheit und seiner künstlerischen Persönlichkeit überhaupt dargebrachten Ehrungen und Beweise der Hochachtung und Bewunderung hinwegtrösten. Und noch eins kam hinzu, was sein uneigennütziges und für andere stets so hilfsbereites Herz mit ganz besonderer Bitterkeit erfüllen mußte. Während seine Sänger in ihren Benefizkonzerten — denen er natürlich unentgeltlich seine wertvolle Mitwirkung lieh — mit Gold überschüttet wurden, hatte sein eigenes trotz aller in den vornehmsten adeligen Familien Englands angeknüpften Beziehungen ein für London geradezu beschämend geringes finanzielles Resultat.

So dankte man dem Meister die England erwiesene Ehre dieser denkwürdigen Erstaufführung, an die er die letzten Kräfte seines Lebens gesetzt hatte. Denn diesen durch den Zusammenbruch aller seiner Hoffnungen ihm zugefügten schweren Schlag sollte Weber nicht lange überleben. Acht Tage darauf, als schon alle Vorkehrungsmaßregeln zur Heimreise getroffen waren, am Morgen des 5. Juni, fanden ihn seine Freunde friedlich entschlummert in seinem Bette. Fern von den Seinen hatte ein leichter, kampfloser Tod seinem ruhelosen, schmerzlichen Sehnen nach der Heimat Linderung für immer gebracht.

Wir wollen diesen kurzen, aber vielleicht doch lohnenden Rückblick in die Vergangenheit nicht schließen, ohne mit einigen Worten auch noch der bekanntlich im Dezember des Jahres 1844 hauptsächlich auf Betreiben Richard Wagners erfolgten feierlichen Überführung der Leiche Webers nach Deutschland zu gedenken. Als damals der letzte noch in Dresden lebende Sohn Webers nach London gereist war, um die lange geplante

Heimholung der sterblichen Überreste seines Vaters zu veranlassen, fand er den unscheinbaren Sarg, welcher des Meisters Asche verwahrte, in einem entlegenen Raum der Londoner Paulskirche so rücksichtslos untergebracht, daß wahrscheinlich in nicht langer Zeit überhaupt nichts mehr davon zu finden gewesen wäre. Vielleicht verdient auch das als ein nicht uninteressantes Denkmal englischer „Kultur" einmal wieder aufgefrischt zu werden.

Rundschau

Kreuz und Quer

Berlin. Die Konzertdirektion Hermann Wolff ist nach Berlin W 9 Linkstraße 42 übergesiedelt (Fernsprecher: Amt Lützow 9454 und 9455).

— Der Tenorist Jean Nadolowitch, ein Rumäne von Geburt, wurde an der Berliner Universität zum Doktor der Medizin promoviert. Der Künstler, der jetzt 10 Jahre in Berlin tätig ist, hatte seine Studien vor Beginn seiner Bühnenlaufbahn in Bukarest abgeschlossen, um sie nach so langer Pause im November vorigen Jahres wieder aufzunehmen und schließlich mit einer Dissertation aus dem Gebiete der Herzheilkunde deutscher Doktor zu werden.

Budapest. Rafael Joseffy wurde (nach Mitteilung seines Vaters) 1858 in Budapest geboren.

Dresden. Gerhard Schjelderups bereits in Dresden aufgeführte Oper „Frühlingsnacht" wird an zwei Tagen in Christiania gegeben. Gleichzeitig findet dort die Uraufführung von des Komponisten Weihnachtsspiel „Am heiligen Abend" statt.

Frankfurt a. M. Der Kapellmeister der Frankfurter Oper Ludwig Rottenberg hat eine Oper nach Goethes „Geschwistern" komponiert, deren Uraufführung in Frankfurt stattfinden soll.

Graudenz. Hier wurden auf Anordnung der Königlichen Kommandantur sämtliche Musikaufführungen in den öffentlichen Lokalen der Stadt verboten. Es verlautet, daß das Überhandnehmen von seichter Musik zu diesem Verbot den Anlaß gab.

Halle a. d. S. Die Organistenstelle der Marktkirche, die einst Friedemann Bach versah, ist mit Oskar Rebling aus Langensalza i. Thür. neu besetzt worden.

Hannover. Der Ausschuß des Deutschen Sängerbundes teilt mit, daß die Verlegung des für 1917 in Hannover geplanten 9. Deutschen Sängerbundesfestes eingeleitet wurde. Die Bestimmung des neuen Zeitpunktes für das Fest bleibt dem Gesamtausschuß vorbehalten.

Leipzig. Herzog Friedrich von Anhalt hat Prof. Dr. Friedrich Stade, dem verdienten Leipziger Musiker, die Ritterinsignien erster Klase des Herzogl. Anhaltischen Hausordens Albrechts des Bären verliehen.

— Ende September vollenden sich 25 Jahre seit dem Beginn der Dirigententätigkeit Professor Hans Windersteins. Es war im Jahre 1890, als auf Betreiben Nürnberger Musikfreunde daselbst ein „Philharmonischer Verein" begründet wurde, dessen Leiter Winderstein wurde. Aber schon 1893 folgte er einem Rufe als Kapellmeister des neugegründeten Kaimorchesters nach München. 1896 gründete er dann sein eigenes Orchester in Leipzig, mit welchem er nicht nur das Musikleben Leipzigs bereicherte, sondern auch durch Konzertreisen seinen und seines Orchesters Ruhm durch viele Länder trug. Eine besondere Bedeutung hat Windersteins Dirigentenjubiläum für Bad Nauheim, welches ihm und seinem Orchester seit 10 Jahren Stützpunkt während der Sommermonate ist.

— Die Leipziger Oper beabsichtigt in den nächsten Monaten folgende neue Werke herauszubringen: „Herbort und Hilde", eine heitere Heldenoper von Waldemar von Baußnern, „Der Bergsee" von Bittner, Eugen Lindners komische Oper „Der Meisterdieb", „Ariadne auf Naxos" von Strauß und Alexander Ritters komische Oper „Der faule Hans". Neu einstudiert sollen werden: Goldmarks „Königin von Saba", „Die drei Pintos" von Weber, „Don Juan", Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", „Ilsebill" von Friedrich Klose, u. a.

Neuyork. Die Neuyorker Metropolitan-Oper teilt mit, daß kein Plan bestehe, die deutschen Vorstellungen fallen zu lassen.

Nürnberg. Dem Jahresbericht der Städtischen Musikschule entnehmen wir, daß der Besuch der Anstalt trotz der ungünstigen politischen Lage nicht abgenommen hat, sondern sogar gestiegen ist. Im Gegensatz zu 413 Schülern des Vorjahres wurde das Institut heuer von 438 Schülern besucht. Der Unterricht konnte, trotzdem 6 Herren des Kollegiums im Felde standen, durch Vertretungen im vollen Umfang aufrecht erhalten werden. Von Neueinrichtungen sind musikgeschichtliche Vorträge der Schüler und die Bedingung des Auswendigspielens in den Aufführungen zu vermerken. Die Leitung der Anstalt liegt seit September vorigen Jahres in den Händen des Großherzogl. Sächs. Musikdirektors Carl Rorich.

Paris. Die diesjährigen Pariser Konservatoriumspreise (darunter der Rompreis) sind dieses Jahr ausschließlich für Frauen ausgeschrieben.

Potsdam. Arndts Märchen „Klas Avenstaken" hat Carl Goepfart in Musik gesetzt. Der Text wurde nach der Kursschen Dramatisierung hergestellt.

Schmalkalden. In Schmalkalden, der Geburtsstadt des Komponisten der „Wacht am Rhein" Karl Wilhelm, beabsichtigt man, seines hundertsten Geburtstages (5. September) in einer schlichten Feier an dem geschmückten Grabe zu gedenken und dort ein Eisernes Kreuz zum Benageln aufzustellen. Ferner wollen an seinem Denkmal die Schmalkaldener Männergesangvereine sowie die Stadtkapelle Wilhelmsche Kompositionen vortragen. Auch wird sein Sterbehaus mit einer Gedenktafel geschmückt.

Straßburg. Trotz dem Kriege wird auch die nächste Spielzeit des Stadttheaters Straßburg mit vollem Betrieb geöffnet. Die anfangs befürchteten Schwierigkeiten in der Personenfrage sind behoben. Als Erstaufführungen sind für die Oper versprochen Richard Strauß' „Elektra", Max Bruchs „Loreley" und Robert Schumanns „Genoveva".

Zürich. Das größte Orgelwerk der Schweiz, enthaltend 92 Register, erbaut von Th. Kuhn in Männedorf, wurde vor kurzem in der Zürcher Großmünsterkirche seiner Bestimmung übergeben.

Das nächste Doppel-Heft erscheint am 16. Sept.; Inserate müssen spätestens Montag, den 13. Sept., eintreffen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 37/38

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 16. Sept. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Das heilige Urlied der Germanen

Von **Adolf Prümers**

Von Deutschlands urältesten Tagen erzählen die Funde aus der Stein- und Bronzezeit. Da haben sich Flöten und Pfeifen, Trompetenmuscheln und Luren (eine Art Posaunen) in die Museen gerettet: Beweisstücke für die unanfechtbare Erkenntnis, daß schon im dritten Jahrtausend vor der Teutoburger Schlacht auf deutscher Erde Musik geübt wurde! Hirt und Jäger erfinden Flöte und Pfeife, der Küstenbewohner gewinnt beim Durchbohren der großen, brausenden Meeresmuschel die Trompetenmuschel (Tritonmuschel), während die lange, schön geschwungene Lure als ein Erfolg der Gerätetechnik aus der Bronzezeit gebucht werden kann. Jene Funde beweisen, daß die Bewohner der versunkenen Städte, der überfluteten Pfahlbauten ihre Dichter und Tonweisen, ihre Sänger und Musiker hatten, genau wie sie eine ausgeprägte Religion, Tierfabel und Göttersage und eine melodisch-einfache Sprache ihr eigen nannten.

Das religiöse Urlied der Germanen wurde in der Wiege des Volkes, in den heiligen Hainen geboren. „Die Germania" des Cornelius Tacitus, im Jahre 98 nach Christus erschienen, erzählt von der Religion der Germanen: „Ihrer Anschauung von der Hoheit der Himmlischen widerspricht es, sie zwischen Mauern einzusperren oder von ihnen Bilder mit menschlichen Zügen zu machen. Wälder und Haine sind ihre Tempel, und unter den Namen ihrer Götter rufen sie jene unerforschliche Macht an, welche einzig in der Anbetung sich ihnen offenbart". Des Urwaldes heilige Stätte, geweiht durch die Opfer der Ahnen, war der germanische Tempel. Ein so unverdorbenes, kraftstrotzendes Naturvolk wie unsere Vorfahren mußte Naturkultus treiben. Die ganze Natur erschien ihnen von Göttern und Geistern belebt: Baum und Feld, Quell und Bach, Luft und Licht, alles hatte seine Sendboten, und in den Bergen hausten die Seelen der Verstorbenen, die im nächtlichen Sturme über die Lande einherjagten. Bei Tagesanbruch, beim Glanz der Morgenröte, vernahm der aufmerksam lauschende Gottsucher das Geräusch der Schwingen des nahenden Tagboten, wie er auch beim Aufgang der Sonne das Rauschen der Meereswellen, die sich an den Rädern des Sonnenwagens brachen, zu hören wähnte. So schrankenlos und gewaltig war diese Phantasie, daß sie dem kühnen Wanderer, der bis an die „Grenze der Natur", bis an das die flache Erdscheibe umgürtende Meer vordrang, sogar den Anblick der Sonnenrosse und des strahlenden Götterhauptes zusicherte. Wie aber der Sonnenaufgang für den Gottsucher Musik war, nämlich melodisch-heroisches Tönen und Rauschen, so hörte der Volksglaube auch beim Untergang der Sonne allabendlich, wie die Horen die ehernen Tore mit rollendem Donnergetöse zuschlugen, nachdem das brausende Rossegespann des Sonnengottes in die aufschäumenden Meereswogen untergetaucht war. Eine so fein beobachtende und erregte Phantasie nahm auch die Naturlaute der Elemente wahr, ja sie wähnte, es werde durch das Walten der höchsten Gottheit Ziu (Zeus) sogar die Luft erschüttert. Der germanische Sagenkünder erfand, als er einst, vor einem Kessel voll siedenden Wassers sitzend, über den Ursprung der Sprache und des Gesanges nachdachte, jene sinnige Sage, die bei den an der Ostseeküste wohnenden Bernsteinsuchern heimisch war: als den Menschen ihr erstes Fleckchen Erde zu eng wurde, beschloß Gottvater, sie über den ganzen Erdkreis auszubreiten und jedem Volke als Angebinde eine eigene Sprache mit auf den Weg zu geben. Zu diesem Zwecke ließ er die einzelnen Stämme der Reihe nach an einen großen Kessel voll siedenden Wassers herantreten, damit sie die Töne auffangen sollten, die dem eingesperrten, gequälten, singenden Wasser entsprangen. Auf diese Weise wären die Naturlaute zweier widerstrebenden Elemente die Ausgangspunkte der mannigfachen Völkersprachen geworden. — Was den Germanen weiterhin mit der Natur aufs innigste verknüpfte, liegt in der seltenen Gemütsweichheit seines Charakters begründet, eines an Gegensätzen so reichen Charakters: schrankenlose Phantasie und schärfster Verstand, weiches Gemüt und zäheste Willenskraft, wildeste Leidenschaftlichkeit und höchste Sittenstrenge haben sich gepaart und „geben einen guten Klang". Wo aber blühendste Phantasie und tiefstes Gemüt das Zepter führen, da ist Dichtkunst und Musik, Sage und Sang daheim.

Betreten wir nun den heiligen Hain unserer Väter! Nach der Sitte des schwäbischen Hauptstammes, der Semnonen, betrat den heiligen Hain kein Sterblicher anders als gefesselt: zum Zeichen der völligen Unterwürfigkeit vor der Allmacht Gottes! Kam der Gefesselte unversehens zu Fall, so durfte er weder aufstehen noch sich aufrichten lassen — auf der Erde mußte er sich hinauswälzen! Hier in diesem Heiligtume der Natur und der Gottheit war die Wiege des Volkes, war der alles beherrschende Gott, dem alles untertan! Dreimal im Jahre

brachte der Germane seinen Göttern ein großes Sühnopfer dar: am Ostar-, Nodfyr- und Juelfeste. Diese Festtage behielt das Christentum in weiser Bekehrungspolitik auch im neuen Kultuskalender bei. Im heiligen Hain hingen im Geviert buntbemalte Schilde und Speere, Feldzeichen und Kriegswaffen, Bilder des Ebers und des Bären. Als höchstes Symbol göttlicher Allmacht hing das Schwert, das Zeichen Zius, mitten im Hainhintergrund an der heiligen Eiche. Das Allerheiligste in diesem Naturtempel war der große Opferstein, der sich in der Bekehrungszeit in den Altar verwandelte. Die Germanen kannten auch heilige Tiere, die sie in den Dienst der Gottverehrung stellten: weiße Rosse und weiße Kühe, die bei festlichen Umzügen vor den Götterwagen gespannt und durch keine irdische Arbeit entweiht wurden. Auch der Adler, der heute noch im deutsch-germanischen Wappen, auf Münzen und Flaggen prangt, wurde, nicht zuletzt seiner sieghaften Kraft wegen, heilig gehalten. Aus dem Aberglauben der entnervten Römer waren Taube, Storch und Schwalbe als günstige Vögel, Eule, Elster und Rabe als ungünstige Vögel in das Reich der germanischen Geisterwelt geflattert.

Die Stunde des Opferns ist da! Schon brennt auf dem Opferstein ein heiliges Feuer. Weißer Rauch steigt auf; er nimmt durch das Grün des schweigenden Waldes den Weg zur Höhe, zur Gottheit. Das betende Volk ist versammelt: Fürsten und Adel, die Volksgemeinde der Freien, die Vertreter der Hundertschaft, der Gaue, die Geschlechter und Sippen, Freigelassene und Sklaven! In der ältesten Vorzeit des Götterkults wurden zuweilen Menschen geopfert. Tacitus, der diese Sitte noch bei den strenggläubigen Semnonen erhalten wähnte, berichtet mit unverhohlener Entrüstung: „sie beginnen mit öffentlicher Menschenopferung ihres barbarischen Götterdienstes grauenhafte Feier". Meist aber, und später stets, wurden geweihte Pferde geopfert. Gegen die Opferung germanischer Sklaven spricht schon die Tatsache, daß diese eine weit mildere Behandlung als bei den Römern genossen, denen der eigene Seneca zurufen mußte: „wir gebrauchen sie ja nicht wie Menschen, sondern wie das Vieh". Der Opferstein, der im Heldenleben zum Scheiterhaufen wird, war jeder Verdächtigung als Schandmal bar: heilige Tiere wurden dargebracht. Wenn aber die Menschenopferung so grauenhaft barbarisch war, was hätte Tacitus zu der Opferung des Knaben Isaak, des Menschen Jesus und zu den „lebenden Fackeln Neros" zu sagen gewußt? Der Tod auf dem Scheiterhaufen war der glorreiche Abschluß eines heldischen Lebens — der gewöhnliche Sterbliche starb daheim den verächtlichen „Stroh-Tod".

Während des Opferns wurde der Opferstein singend umtanzt. Die Raumverhältnisse des heiligen Hains und des Opfersteins widerlegen die Annahme, es habe das ganze Volk den Altar umtanzt. Fürstenstand und Priesterstand sind gleichaltrige völkische Einrichtungen. Es werden nur die Priester und ihre Gehilfen den Opferstein umtanzt haben. Das heilige Urlied war aber ein religiöses Chorlied, ein Lied der Massen, aus der Erregung des Augenblicks geboren. Es entstand während der verzückten Anrufung Gottes, zugleich bei Priestern und Volk, und immer erschien es neu und verjüngt in derselben Gestalt. Daß dieses Urlied nach musikalischen Satzregeln aufgebaut und wohlklingend gewesen sei, wird niemand behaupten wollen; das Urlied glich dem Urwald. Ein wildes, wirres Rufen und Brüllen der Männer, ein vielleicht noch widerwärtigeres, grelles Geschrei und Geplärr der Weiber, dann und wann aber steigen aus diesem erregten, bis auf den Siedepunkt getriebenen, ohrenbetäubenden Stimmenchaos mehr oder weniger deutlich vernehmbar menschliche Naturlaute auf, die sich zu den Worten „Ziu" und „Tuisco" verdichten. Dann ebbt die wilde Strömung in ihr ursprüngliches Wellenbett zurück, die Wogen glätten sich, um alsbald wieder, mit neuer Kraft sich aufbäumend, Land und Fels mit brausendem Getöse aufs neue zu überfluten. Ebbe und Flut ist ein charakteristisches Merkmal des uralt-religiösen Chorliedes: wir haben hier völlig unbewußt die ersten dynamischen Schattierungen: Anwachsen und Abnehmen, und aus diesem auf und nieder wogenden Feuermeer zucken zeitweilig hohe Stichflammen empor: „Ziu!" — „Tuisco!"

Der Keim des Urliedes drängte zur Entfaltung; die durch Sitte und Gewissen bedingte periodische Wiederholung der Opferfeste mußte eine Entwicklung des ganzen Kultus, also auch des Kultusgesanges zur Folge haben. Der Rundgang oder Rundtanz um den Opferstein mußte mit der Zeit zur festen Norm werden: es ergaben sich dabei je vier Schritte oder Sprünge auf jeder der vier Seiten des quadratischen Opfersteins! So erstand ein immer gleiches Maß, ein metrisches Gesetz! War eine Altarseite in vier Füßen abgeschritten, so mußte eine Wendung des Körpers erfolgen: solches Umwenden, römisch vertere, ergab aber, daß ein „Vers" geboren war. In vier Wendungen und sechzehn Schritten war der Opferstein umtanzt. Aus diesem Urtanz ist das altgermanische vierzeilige Gesetz (Strophe) entstanden, dessen Beendigung und Auflösung (des Tanzes) mit „Lied" bezeichnet wurde. Wir haben also hier bereits dreierlei: das Versmaß, den Versfuß und das Endergebnis dieses Opferdienstes, das Lied! Der im heiligen Hain geborene Vierzeiler hatte den nachdrücklichsten Einfluß auf Sprache und Gesang der Germanen. Die Form war gefunden, in welche nun Dichter und Sänger ihre Gedanken und Empfindungen bannen konnten. Der Grundstein zur Literatur der Sprache und der Musik war gelegt.

Die neuen Errungenschaften des Tanzes, der Sprache und der noch im Halbschlummer liegenden Musik kamen zunächst dem religiösen Chorliede selbst zustatten. Was bisher Willkür und Eingebung des Augenblicks war, das nahm nun feste Form an, das wurde bewußte Tat, und manchem Priester, manchem Sänger wird die dunkle Ahnung aufgestiegen sein, daß er da einen Schatz der Menschheit in Händen halte. Eine Weiterentwicklung erfuhr vor allem der Versfuß: das Umtanzen oder Umschreiten des Opfersteins, bisher wahllos und ohne Regel, wurde nach den Gesetzen der Metrik und der Symmetrie in eine heilige Ordnung gebracht. Der Tanzschritt wurde in ein Doppeltes zerlegt: in Hebung und Senkung. Betontes und Unbetontes wurde erkannt, Schweres und Leichtes; der Akzent, der schon im ältesten Urlied den Höhepunkt religiöser Verzückung verkörperte, erstand hier zum zweiten Male auf anderem Wege. Um so fester mußte er Wurzel fassen. Was aber für die Sprache an Neuland gewonnen wurde, das teilte sie treulich mit ihrer Schwester, mit der Musik. Die altgermanische vierzeilige Strophe und die noch heute als vollendetste musikalische Kleinform geltende Periode von viermal vier Takten sind Schwestern geblieben, die sich über zwei Jahrtausende hinweg die Hand reichen können.

Laienmusik

Von **Otto R. Hübner**

Wenn musik-liebende aber -unausgebildete Menschen ihrer Tonfreude auf irgendeinem Instrumente — vom Brummeisen bis zur Zither — oder auch singend und pfeifend einen unbeholfenen Ausdruck geben, so nennen wir solches Musizieren Laienkunst und heißen den Ausführenden einen Laien (lat. laicus), zu deutsch den Unberufenen aber Kunstfreund. Gewinnt dieser eine musikalische Schulung, so steigt er zum Dilettanten aufwärts (ital. dilettante, franz. amateur), den wir gut deutsch als Kunstliebhaber bezeichnen. Wer endlich eine Kunst zum Berufe erwählt und möglichste Vollkommenheit darin erlangt, wird Künstler oder Artist genannt, bei großer Fertigkeit in einem Zweige derselben wohl auch Virtuos oder Meister.

Bleibt man bei dem Gleichnisse, so ergibt die Steigerung des Könnens vom Kunstfreunde zum Kunstliebhaber zuletzt den Kunstehemann als höchste Spitze. Und in der Tat werden die meisten Künstler sehr getreue Ehemänner ihrer Kunst, die der Vielgeliebten in ihrem Amte vortrefflich dienen. Sie sind die vor allen Dingen notwendigen Handwerksmeister, ohne welche jede Kunst in Verfall geraten würde, da sie Gesetz und Sitte hochhalten und bewahren.

Besonders nötig erscheinen sie auf dem Kunstgebiete der Musik, wo nur mit Hilfe der ausübenden und getreu reproduzierenden Künstler die Kunstwerke schön ins Leben treten können und somit alles höhere Kunstschaffen von ihnen abhängt. Das Musikkomponieren selbst bedingt ein vollkommenes Beherrschen der Tonsetzkunst. Daneben tritt uns freilich der Komponist, soweit er sich nicht auf ein Instrument beschränkt, das er völlig beherrscht, öfters als Dilettant, ja als Laie entgegen und erreicht dennoch oft die höchsten Wirkungen. Eine gewiß sonderbare und zum Nachdenken anregende Tatsache!

Schon bei der Liederkomposition begegnet man vielen Komponisten, welche die Liedkunst gar nicht als dies wundersame Gemisch von Dicht-, Ton-, Gesangs- und Vortragskunst begreifen, sondern die ganz naiv und unbekümmert die Vertonung eines Wortgedichtes vollziehen; in der Dichtkunst Laien, sind sie in der Singekunst gewöhnlich nur Dilettanten, bloß in der Tonkunst eigentliche Artisten. Diese Wahrnehmung können wir bei vielen großen Tondichtern machen. Auch die Orchesterkomponisten sind gar nicht imstande, dessen vielfache Instrumente in ihrer völligen Leistungsfähigkeit zu kennen — wenigstens lernen sie als Kapellleiter noch immer zu. Betrachten wir aber die Opernkomposition als Ganzes näher, so merken wir, wie nicht der Musikartist, sondern der dramatische Kunstdilettant (hier der Kunstliebhaber im besten Sinne) als eigentlicher Schöpfer des Gesamtkunstwerkes tätig sein muß, wenn sich alle Künste wohlgeordnet nebeneinander im Reigen drehen sollen. Denn in der Oper vereinigen sich eben alle Künste zum wunderbaren Spiegel des lebendigen Geschehens, und nur der vielseitig hochveranlagte Mensch vermag daher ein rechtes Drama des Daseins als Kunstwerk zu gestalten.

Denken wir an Richard Wagner, den bisher größten Musikdramatiker, der als Nachfolger Glucks, Mozarts und Webers das kühne Wagnis unternahm, eine Vereinigung aller Künste unter Führung der Musik zustande zu bringen. Er war zugleich Wort- und Tondichter (letzterer wohl im höheren Grade), daher dies hehre Vollbringen seiner hohen Vornahme. Ob er freilich sein Ziel völlig erreicht hat? Der Streit darüber geht weiter, da viele meinen, daß im Allkunstwerke nicht der Musik, sondern der Poesie der Vorrang gebühre. Wie dem auch sei — gedenkt man der „Meistersinger“, so schwindet vor diesem herrlichsten deutschen Kunstwerke aller Zeiten jedes Bedenken, und wir erfreuen uns nur seiner edlen Fülle und Schönheit! Ja — und dennoch war in Wagner, diesem großen Tondichter, vor allem der Kunstdilettant mächtig: wie hätte er sonst dem Maler, Architekten, Bildhauer, Schauspieler, Sänger, Tänzer u. v. a. seine Weisungen geben können, die im Bayreuther Festspielhause dann so prächtig in die Erscheinung traten!

Oder erinnern wir uns eines anderen ganz großen Menschen: Goethe! War er nicht der sinnigste Kunstliebhaber auf allen Gebieten menschlichen Könnens bis in die Tiefen größter Lebensweisheit! und nannten ihn nicht viele seiner Zeitgenossen etwas abfällig den großen Dilettanten! Der war er in der Tat, aber im höchsten Sinne: weil er der vielseitigst veranlagte große Mensch war, den wir kennen. Darum eben tummelte sich sein Verstand auf allen Geistesgebieten, wo seine scharfen Sinnesgaben starke Lebensgefühle erzeugten, die sein schöpferischer Wille zu hohen Kunstwerken ausgestaltete. Und wenn auch seine stärkste Veranlagung die des Poeten war, so beschränkte er sich nicht auf seine vollkommene Ausbildung als Wortdichter, sondern bemühte sich bis ans Lebensende, ein möglichst vollkommener, nämlich vielseitig ausgebildeter Mensch zu werden. Ganz ähnlich strebte auch Wagner.

Sollten diese wahren Edelmenschen nicht unser aller Vorbilder sein und uns lehren, wohin und wie wir unser Lebensschifflein zu steuern haben, um höchste Ziele zu erreichen? Ganz gewiß! und daher müssen wir bestrebt bleiben, nicht einseitige Spezialisten zu werden, sondern vielseitig Gebildete, die das Universum in seiner Fülle zu erfassen suchen. Freilich — der harte Lebenskampf zwingt uns allen bestimmte Berufe auf und verlangt, daß jeder ein gut laufendes Rädlein im Getriebe der Gesamtheit werde. Über sein Amt vergesse aber niemand die Pflicht, ein g a n z e r M e n s c h zu werden!

Diese Forderung gilt auch für uns Musiker. Wohl möge sich jeder in einem Zweige der Kunst besonders vervollkommnen, doch darob nie vergessen, sich möglichst vielseitig weiterzubilden, damit er nicht bloß ein Fachmensch, sondern eine volle Persönlichkeit werde. Dazu aber gehört ein Sichbetätigen auf Gebieten, wo man, anderen gegenüber, als Laie oder Dilettant gilt, so lange wenigstens, bis auch hier eine Art Künstlerschaft erreicht wird. Letzteres wird nicht immer möglich sein: dann begnüge man sich, ein guter Dilettant zu werden, ein wahrer Liebhaber einer Sache.

Der Name D i l e t t a n t hat mit Unrecht einen übeln Beigeschmack erhalten. Welche Kunst könnte ohne echten Dilettantismus bestehen? Ganz besonders ist die Musik auf gutes Dilettantentum angewiesen, da sie von Liebhabern im Hause wohl am ehrlichsten gepflegt und am begeistertsten fortgeführt wird. Manche Künstler pflegen sie ja nur voller Eigennutz. Die uneigennützigste Liebe beweisen ihr eigentlich die Laien, jene Musikfreunde, die, wenn auch kunstungebildet, dennoch wie die Vöglein im Walde unbekümmert aber freudig darauflos musizieren. Und dabei wird uns eine Tatsache klar:

Wie alle menschliche Kultur sich organisch aus dem Boden entfaltet, so auch die Kunst; so auch unsre Musik. Sie steht heute wie ein mächtiger Baum da, voller Blüten und Früchte, und beschattet und erfreut alle Erdenvölker. Des Baumes Wurzelwerk ist die Laienkunst, die als Stamm emporsteigt und Äste bildet, auch Zweige und Blätter im Dilettantentume; die endlich zu hohen Kunstwerken erblüht und ihre Samen wieder hinabsendet zur aufnahmebereiten Erde. Wir merken daraus, wie alles Kunsttreiben innig zusammen- und voneinander abhängt. Dessen sollten wir immer eingedenk bleiben und allerlei Hochmut wie Einbildung vergessen!

Aus einem starken Wollen drängt das Leben empor, wird Empfindung und Gefühlsinhalt, zuletzt Gedanke und Form und biegt sich endlich zum Nichtwollen um, in dem es erstarrt. So auch die Kunst, dieser Widerhall des Lebens. Wie dieses sich stets aus starken Gefühlen erneut, so muß auch die Kunst sich ihre Nahrung aus den Gemütskräften des Volkes holen, damit sie sich immer wieder verjüngen kann. Sie sollte daher mehr auf den Instinkt der Ungebildeten achten und deren Gefühlsleben verfolgen als auf den Intellekt der Hochgebildeten: denn dieser führt wohl zur Wissenschaft, ist aber ein gefährlicher Ratgeber der Kunst.

Man denke an die künstlerischen Begleiterscheinungen dieses Völkerkrieges: Welch eine Sturmflut von Gedichten und Gesängen durchbrauste unser Land, und wie quillt und gärt es noch davon in unserem Volke! Wohl sind die meisten dieser Gedichte untief und ungeformt, aber eine Menge darunter ergibt doch echte schöne Volkslieder. Unsere Poeten wie die Musiker können daraus goldenen Nutzen ziehen. Die aber, welche voll intellektuellem Hochmute auf diese Erzeugnisse einer neuen Volkskunst herabsehen möchten, sollten in sich gehen und erkennen, wie nahe ihr Innenleben der Erstarrung und dem Absterben gekommen ist.

Nur tiefe Gefühle können hohe Gedanken erzeugen, und bloß der Lebenswille wird große Taten, nur der Schöpferwille große Werke hervorbringen, der seine Gemüts- wie Verstandeskräfte gleichmäßig pflegt und ausbildet. Alle Schicksale der Menschen beruhen auf deren verschiedenen Veranlagungen, die zumeist ineinander übergehen. Dennoch können wir überall deutlich dreierlei Menschentypen unterscheiden: ausgeprägte Willensmenschen, Gemütsmenschen und Verstandsmenschen; sie ergänzen einander und gehören lebensnotwendig zusammen. Daher „verachtet mir die Meister nicht", mißachtet aber ebensowenig die Gesellen und die Lehrbuben jeder Zunft: sie alle drei gehören zu einem guten Handwerke. Und das gleiche gilt von den Laien, Dilettanten und Artisten jeder Kunst: sie stehen alle drei am rechten Platze und sollten einer auf den anderen wohl achten, sich gegenseitig stets anregen und immer ihrer hohen Aufgabe freudig bewußt bleiben: der hohen Kunst von ganzem Herzen zu dienen!



Otto Freiberg

Von Ernst Stier

Am 1. Oktober tritt der Universitätsmusikdirektor Professor O. Freiberg nach erfolgreicher Tätigkeit in den Ruhestand und wird hoffentlich das wohlverdiente otium cum dignitate noch recht lange genießen. Fast ein Menschenalter wirkte er an Göttingens berühmter Georgia Augusta, und nicht bloß als akademischer Lehrer der verschiedensten Gebiete der Tonkunst, sondern auch als Leiter des Studentengesangvereins sowie durch den von ihm begründeten gemischten Chor beeinflußte er das musikalische Leben der Stadt und weiterer Kreise aufs günstigste. In den Vorlesungen und Übungen gewann er die lernbegierige Jugend für seine Fächer, schuf mit der Kunst den nötigen Ausgleich zwischen Verstand und Gemüt, indem er nach angestrengter, ermüdender Geistestätigkeit dem Herzen, die geeignete Nahrung bot und so zum Erzieher der heranwachsenden Generation in besonderem Sinne wurde. Durch die Pflege des deutschen Liedes streute er in Treue reichen Samen aus, der sich gegenwärtig zu herrlicher Frucht entfaltet und in seinem hohen sittlichen Werte zu einem trefflichen Mittel wurde, die Schwere der Zeit im Kampfe gegen eine Welt voller Feinde zu ertragen. Die Musik erweist sich auch hier als inniges Band treuer Kameradschaft und geselligen Verkehrs zwischen den Studenten aller Fakultäten. Freiberg suchte die Kreise, die später in Staat, Kirche und Gesellschaft leitende Stellungen einnehmen, für die edle Tonkunst zu gewinnen, damit sich allmählich eine ähnliche Wertschätzung derselben wie beispielsweise zu Anfang des 19. Jahrhunderts im österreichischen Adel zum Segen unseres Volkes anbahne. Alle, die seinen begeisterten Worten lauschten, empfingen Anregungen, Eindrücke für das ganze Leben; die Erinnerungen an den verehrten Lehrer und Freund gehören vielleicht zu den angenehmsten der „alten Burschenherrlichkeit". In nie ermattender Kraft sah er eine Semesterwelle nach der andern kommen und gehen, jeden einzelnen Musikfreund suchte er mit Rat und Tat zu fördern, mit selbstloser Hingabe an seinen Beruf verband er eine Bescheidenheit, die jedes eitle persönliche Hervortreten geradezu ängstlich vermied; wenn er infolgedessen der großen Masse unbekannt blieb, wurde er vom gesamten Lehrkörper der Universität und den Studenten ohne Ausnahme um so höher geschätzt, wie besonders feierliche Gelegenheiten, z. B. das 50jährige Stiftungsfest des Studentengesangvereins und große Konzerte, auch eine gefährliche Erkrankung infolge tückischer Blutvergiftung 1910, oder gesellige Veranstaltungen usw. zweifellos bekundeten.

Glückliche Menschen haben keine Geschichte, der äußere Lebenslauf ist also bald erzählt. Zu Naumburg, in dem sangesfrohen Thüringen, wurde O. Freiberg am 26. April 1846 geboren; sein Vater, der hier als Musikdirektor höchst verdienstlich wirkte, erkannte frühzeitig die hohen musikalischen Anlagen und förderte sie durch strengen, tüchtigen Unterricht so, daß der hoffnungsvolle Sohn schon 1860 die Aufnahmeprüfung im Konservatorium zu Leipzig glänzend bestand. Nach 3jähriger gewissenhafter Arbeit trat er als Geiger in die Hofkapelle zu Karlsruhe ein, gab die Stelle jedoch bald wieder auf, um bei V. Buchner in Direktion und Komposition weitere Studien zu machen. Nach Vollendung derselben wurde er 1880 als Universitätsmusikdirektor nach Marburg und 7 Jahre später als solcher nach Göttingen berufen. In der Musenstadt a. d. Leine fühlte er sich so wohl, daß er mehrfach verlockende Anerbietungen ausschlug und seinem Wirkungskreise ohne jegliche Unterbrechung treu blieb.

Der Studentengesangverein der Georgia Augusta, der vom 26. bis 30. Juli 1910 sein 50jähriges Stiftungsfest feiern konnte, entstand aus einem Quartett und hatte tüchtige Dirigenten, z. B. Spitta, den Sohn des Dichters von „Psalter und Harfe", Stumm u. a., nahm aber erst unter O. Freiberg bedeutenden Aufschwung; durch Komposition des Vereinsliedes „Sang aus deutscher Brust" und des Wahlspruchs:

„Rein wie Gold, fest wie Erz
Sei des Sängers Herz!"

mit dem jede „offizielle Kneipe" oder Festlichkeit eröffnet wird, bleibt sein Name für immer mit der Sängerschar verknüpft. Diese spielt nicht nur durch die eifrige Pflege der Kunst, sondern auch der Geselligkeit und Freundschaft in der Stadt eine wichtige Rolle; alte Herren, die längst die alma mater Gottingensis verlassen haben, zählen die im Verein verlebten

ilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik"
Schriftleitung: Friedrich Brandes

Sarabande

von

André Cardinal Destouches (1672-1749)

Bearbeitung von Carl Reinecke



der Reinecke Leipzig

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“
Schriftleitung: Friedrich Brandes

Sarabande

von

André Cardinal Destouches (1672-1749)

Bearbeitung von Carl Reine

Flöte oder Violine



Gebrüder Reinecke, Leipzig

Stunden zu den angenehmsten Erinnerungen der Studentenzeit und bewahren ihm treues Gedenken, die damals geschlossene Freundschaft bewährt sich im Leben. Das Vereinshaus, ein behagliches, gemütliches Heim, bildet den deutlichsten Beweis für das Gefühl der Zusammengehörigkeit der ehemaligen mit den jetzigen Mitgliedern. Die Konzertprogramme der letzten Jahre stellen Dirigenten und Mitwirkenden ein schmeichelhaftes Zeugnis aus. Eine wichtige Pflege fand das Volkslied, daneben findet sich immer ein größeres Werk mit oder ohne Begleitung, z. B. Kaiserlied „Was wallt in der Luft?" von O. Freiberg für Männerchor und Orchester (Oppenheimer, Hameln), „Sulamit" und „Wächterlied" von J. Kietz, „Hunnenschlacht" von H. Zöllner, „Sturmesmythe" von Frz. Lachner usw.

In den Übungsstunden, überhaupt im persönlichen Verkehr erwies sich O. Freiberg stets als ein Mann von gewinnender Offenheit, beharrlichem Willen und urwüchsiger Kraft. Die Tätigkeit als Lehrer im Hörsaal und Dirigent des Männerchors wurde durch die weitere im Dienst der Allgemeinheit, in der breiten Öffentlichkeit aber noch übertroffen. Bis vor kurzem litten die musikalischen Verhältnisse unter dilettantischer Zersplitterung, kamen also nicht über die Ziele und Leistungen einer deutschen Mittelstadt hinaus; daß Göttingen jetzt auch in der Kunstpflege eine bedeutende Höhe erreichte, ist lediglich Professor Freibergs Verdienst. Er schuf einen gemischten Chor, der seinen Namen trägt, schnell aufwärts schritt und jetzt dort die erste Stelle einnimmt. Der Dirigent wuchs mit seinen größern Zwecken. Mit der vollendeten Wiedergabe kleinerer Werke, die der Mitgliederzahl entsprachen, lenkte er die Aufmerksamkeit auf sich und seine künstlerischen Bestrebungen, jedes Konzert wurde zu neuem Sieg und unterstützte die Werbetätigkeit aufs wirksamste. So erfuhren schließlich Bachs große Messe (H moll), Beethovens 9. Sinfonie und „Missa solemnis", Werke von Liszt, Berlioz, Tinel u. a. tadellose Wiedergabe; die Sinfonien von Brahms, Tschaikowsky, unsrer Klassiker und Romantiker schlossen sich ihnen würdig an. Die Orchesterwerke boten unendliche Schwierigkeiten, denn das städtische Musikkorps reichte weder nach Zahl noch Leistungsfähigkeit für die Aufgaben aus: Freiberg überwand den Gegensatz zwischen Zivil- und Militärkapellen, er schuf in langen, mühsamen Proben einen einheitlichen Klangkörper, der seine Absichten verwirklichte. Als Gäste lud er nur erstklassige Künstler für die Konzerte ein.

Wenn Freiberg nun, an Ehren und Siegen reich, aus Gesundheitsrücksichten den Dirigentenstab niederlegt und sein Erbe jüngern Kräften überträgt, darf er der Überzeugung sein, daß seine Tätigkeit nicht vergeblich gewesen ist, daß alle, die mit ihm in Berührung kamen, dankbar seiner gedenken; in der Geschichte des musikalischen Lebens Göttingens wird aber der Name Otto Freiberg für alle Zeiten in hellem Glanze strahlen.

Rundschau

Noten am Rande

Die italienischen Ausdrücke im Musikunterricht. Der ungarische Landesinspektor für Gesangunterricht hat sich an den Minister für Unterricht mit der Bitte gewendet, in Zukunft die Ausmerzung der bisher gebräuchlichen italienischen Ausdrücke im Musikunterricht und ihren Ersatz durch Worte der Landessprache fördern zu wollen. Auch die Österreichische Musikpädagogische Gesellschaft hat sich diesem Vorschlage angeschlossen und durch ihren Präsidenten die gleiche Bitte an den Unterrichtsminister gerichtet. Bekanntlich sind auch in Deutschland Bestrebungen im Gange, die sich mit einer Ausschließung der italienischen Ausdrücke im Musikunterricht und in der Literatur beschäftigen.

Sind die Indianer musikalisch? Wenn wir ein recht unmusikalisches, durch und durch übel tönendes Geräusch bezeichnen wollen, so nennen wir es wohl ein „Indianergeheul". Allein mit dieser Bezeichnung tun wir neueren Forschungen zufolge den Indianern unrecht; sie selbst kennen jedenfalls nichts, was dem bewußten „Indianergeheul" gleicht, und ihre Musik hat damit keinerlei Ähnlichkeit. Eine Amerikanerin, Miß Fetcher, hat sich das Studium der Indianermusik zur Aufgabe gemacht. Sie hat die Teile der Vereinigten Staaten, wo Indianer noch stammesweise wohnen, bereist und ihre musikalischen Weisen durch einen Phonographen aufgenommen. Diese Aufnahmen wurden dann von fachkundigen Musikern in Notenschrift übertragen und des näheren untersucht. Nach einem Berichte des „Musical American" soll diese Untersuchung ein für die musikalische Begabung der Indianer recht ehrenvolles Ergebnis gezeitigt haben; man will selbst gefunden haben, daß die Melodien der Indianer teilweise Ähnlichkeit mit solchen großer europäischer Tonmeister, wie Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, auch Liszt und Wagner aufweisen. Die Tatsache spricht jedenfalls für das musikalische Empfinden der Indianer, daß sie, ohne mit der Notenschrift bekannt zu sein, allein nach dem Gehöre die bei ihnen lebenden Melodien von Geschlecht zu Geschlecht weiterzuvererben vermochten. Miß Fetcher hat sich die von ihr aufgezeichneten Lieder von einer ganzen Anzahl von Indianern vorsingen lassen und dabei festgestellt, daß sie alle die Weisen in Melodie und Rhythmus ganz genau in der gleichen Art vortrugen. Was den Charakter der Indianergesänge betrifft, so ist es ganz selten, daß in einem Liede ein Einzelner seinen Empfindungen Ausdruck gibt; fast immer schildern sie die Erlebnisse des ganzen Stammes, vor allem die Kämpfe, die die Stämme untereinander geführt haben. Die Klage der Frauen, der Sieg und die Ehre des Todes sind Stimmungen und Inhalte, die in den Indianerliedern oft wiederkehren.

Musikalisches Deutschtum. Keine Kunst wird so häufig und nachdrücklich als „allmenschliche", als jedem empfänglichen Ohr und Herzen verständliche Weltsprache gepriesen wie die Musik. Die großen Meister, sagt man, gehören nicht einer einzelnen Nation, sondern allen gemeinsam. Und gewiß: es geht mit der Musik wie mit jedem andern Gut, das in den internationalen Verkehrsaustausch gebracht wird. Eindruck macht sie überall; auch der Fremde wird von ihr ergriffen; dazu ist der allgemein menschliche Gehalt in ihr stark genug. Eine ganze Reihe großer Meister wird in der ganzen Welt gefeiert; sie scheinen tatsächlich nicht mehr ihrem Volk allein, sondern allen musikalischen Menschen zu gehören. Und doch — so führt Prof. Dr. Hermann v. d. Pfordten in Westermanns Monatsheften (Septemberheft) aus — ist ein gewaltiger Unterschied unverkennbar. Ganz richtig verstanden werden sie nur in der Heimat; der Fremde vermag ihr tiefstes, eigentlichstes Wesen nicht zu erfassen. Der fremde Künstler vermag sie auch nicht vollständig richtig wiederzugeben. Hören wir nur, wie ein Franzose Mozart oder Beethoven spielt, wie ein Italiener Schubert oder Wagner singt. Das kann außerordentlich schön, fein, virtuos gelingen; aber es fehlt das Letzte, das Entscheidende: es ist nicht deutsch. Und bilden wir uns vielleicht ein, daß wir es besser machen? Daß wir echt französisch oder italienisch musizieren können? Da müssen wir stärkste Selbstkritik üben. Wir behandeln fremde Musik ganz ebenso wie fremde Sprache, mit einer Mischung von Naivität und Eigensinn, mit einem Mangel an Stilgefühl, über das man lächeln und sich ärgern muß, weil es unausrottbar scheint. Das alles entspringt dem geringen Unterscheidungsvermögen und der internationalen Schwärmerei, die das Wesen und die Wurzeln der Musik verkennt. Gerade weil die Musik unmittelbarer Empfindungsausdruck ist und als solcher dem ureigensten Seelenleben entspringt, kann sie gar nicht anders verstanden werden als national. Unsre besten und größten Meister wurzeln in unsrer nationalen Eigenart; ihre Kunst ist nur national denkbar und faßbar. Sie sind alle nicht nur große Künstler, sondern echte Deutsche; und nur als solche sind sie zu verstehen. Gewiß, wir haben noch weiter zu unterscheiden. Die einen bleiben so besonders deutsch, daß es niemand ein-

fallen kann, sie als international zu preisen. Unsre Weber, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Wolf, Wagner, von vielen andern zu geschweigen, erscheinen uns rein deutsch und sollten deshalb unsre ganz besonderen Lieblinge sein. Aber da spukt eben wieder die internationale Phrase herein: Die „ganz Großen" sind das doch nicht; sie sind „nur" deutsch. Ich möchte wissen, ob es ein zweites Volk auf Erden gibt, das ein solches „nur" auszusprechen imstande wäre! Das gerade Gegenteil wird zutreffen; die Romanen sind uns da von jeher weit überlegen. Nun aber die andern, wie Händel, Mozart, Beethoven vor allem. Die stehen auf voller Höhe, die sind aus dem Nationalen emporgedrungen bis zum allgemein Menschlichen; das ist der Gipfel. Lassen wir's gelten, aber fassen wir es doch etwas anders. Der allgemein menschliche Edelgehalt, den jede Nation in sich trägt, mithin auch jede Kunst, insbesondere die Musik, offenbart sich in den „ganz großen" Meistern wahrhaft überwältigend. Doch aber auf nationaler Grundlage, doch aber in nationaler Prägung. Es ist dadurch der Ursprung ihrer Größe nicht verwischt noch verleugnet; es ist ihre Zugehörigkeit zu ihrem Volk dadurch nicht aufgehoben noch verdunkelt. Im Gegenteil: die Steigerung zur allgemein menschlichen Bedeutung vollzieht sich eben dadurch, daß die nationale Eigenart in ihrer ganzen Größe entwickelt wird. Statt zu lästern: „Das sind keine deutschen Künstler", sollten wir erkennen: „So hoch trägt deutsche Kunst".

Die „salzlose" englische Musik. Mit aller Macht versucht das musikalische England die gegenwärtige Lage auszunutzen und den britischen Tonkünstlern die Stellung im eigenen Lande zu schaffen, die ihnen angeblich zukommt, bisher aber vorenthalten wurde. Nicht nur London, auch die Provinzen werden mobil gemacht. In Bournemouth hat der Dirigent Dan Godfrey bisher 67 Orchesterkompositionen englischer Komponisten zur Aufführung angenommen, 20 davon schon aufgeführt; etwa 40 englische Solisten haben in seinen Konzerten mitgewirkt. Elgars Violinkonzert hat mit etwa 150 Aufführungen in vielen englischen Städten einen weiten Vorsprung vor anderen neueren Kompositionen. Frederick Delius' Klavierkonzert erlebte bisher gegen 30 Aufführungen, ebensoviele Bantocks „Fifine at the fair". Eine Anzahl von Musikfesten mit ausschließlich englischen Werken ist veranstaltet worden. Trotz aller dieser Bemühungen finden sich noch immer englische Kritiker, die an der britischen Produktion Gewichtiges auszusetzen haben. So schreibt z. B. der Referent der Zeitschrift „Truth": „Bantock, ebenso wie Delius, hat wohl Geschicklichkeit genug für ein halbes Dutzend Komponisten, aber was hier wie so oft bei uns fehlt, ist jenes undefinierbare (aber doch unverkennbare) Etwas, das eben die inspirierte Musik von der geschickt gemachten unterscheidet. Man erinnert sich an die Antwort jenes Schulbuben auf die Frage, was Salz sei: Dasjenige, was die Kartoffeln schlecht schmecken macht, wenn es nicht da ist. Unsere Komponisten geben uns genug Kartoffeln, aber am Salz mangelt es empfindlich. Unglücklicherweise verhält es sich so bei den meisten unserer einheimischen Meister".

Der Komponist der Wacht am Rhein. Am 5. September jährte sich zum hundertsten Male der Geburtstag Karl Wilhelms, dem Deutschland die herrliche Singweise zur Wacht am Rhein verdankt. Schon vor Wilhelm hatte das von dem Schwaben Max Schneckenburger gedichtete Lied einige Komponisten gefunden. Die Komposition, die auf den Sängerfesten in Dessau 1847 und Wörlitz 1848 vorgetragen worden war, wurde im Jahre 1853 dem Herausgeber der „Männerlieder", Wilhelm Greef in Mörs, zur Aufnahme in seine Sammlung übersandt. Sie muß ihm aber nicht zugesagt haben, denn er übergab den Text des Liedes seinem in Krefeld als Musikdirektor lebenden Freunde Karl Wilhelm, mit der Bitte, eine neue Weise dazu zu komponieren. Wilhelm sagte zu und wurde nach seinen eigenen Worten von dem Inhalte des Gedichts so ergriffen, „daß es alsbald in seiner musikalischen Form vor ihm stand". Erst durch die Wilhelmsche Vertonung erhielt der Schneckenburgersche Sang die ebenbürtige Melodie, die dem Liede Schwingen verlieh, daß es schon vor fünfundvierzig Jahren, „einer germanischen Walküre gleich, mit flammendem Schwerte unseren Kriegern im Kampfe voranzog". Wilhelm war von nicht großem, bei aller Kraft eher zierlich zu nennendem Körperbau und schönem Ebenmaß; sein Gang, seine Bewegungen waren knapp und bestimmt. Außerhalb seines Berufs sprach er nur wenig, war meist verschlossen und zurückhaltend, wenn nicht fröhliche Gesellschaft und trauliche Stunden im Freundeskreise seine Zunge lösten. In seinem ganzen Auftreten lag etwas Feines, Aristokratisches. Wilhelm war eine starke Künstlernatur, hat sein großes Talent aber nur in kleineren Formen betätigt. Vor allem lag ihm die Pflege und Verbreitung guter Musik am Herzen; er war einer der ersten, der die damals am Rhein noch ziemlich verpönten Klavierkompositionen Robert Schumanns vortrug und sich für die Lieder von Robert Franz einsetzte. Groß war seine Direktionsgabe; auf den rheinischen Männergesangsfesten errang damals die von ihm geleitete Krefelder Liedertafel viele Erfolge, und auf einem Kölner Fest schloß Mendelssohn nach einer hervorragenden künstlerischen Leistung dieser Sängergesellschaft ihren Leiter vor der ganzen Versammlung entzückt in die Arme. Zunehmende Kränklichkeit nötigte Wilhelm 1865 in die Stille seiner Vaterstadt Schmalkalden zurückzukehren, wo er ganz zurückgezogen lebte. Er starb am 26. August 1873 in Schmalkalden, wo ihm seine dankbaren Mitbürger ein Denkmal errichteten. — Wie hoch Bismarck die Tat des schlichten Männerchorkomponisten schätzte, dessen übrige Werke mit Recht der Vergessenheit anheimgefallen sind, davon zeugt ein wenig bekannter Brief Bismarcks an Karl Wilhelm vom Juni 1871: „Sie haben durch die Komposition von Max Schneckenburgers Gedicht ‚Die Wacht am Rhein' dem deutschen Volk ein Lied gegeben, welches mit der Geschichte des eben beendeten großen Krieges untrennbar verwachsen ist. Entstanden zu einer Zeit, wo die deutschen Rheinlande in ähnlicher Weise wie vor einem Jahre von Frankreich bedroht erschienen, hat ‚Die Wacht am Rhein' ein Menschenalter später, als die Drohung sich verwirklichte, in der begeisterten Entschlossenheit, mit welcher unser Volk den ihm aufgedrungenen Kampf aufgenommen und bestanden hat, ihren vollen Anklang gefunden. Ihr Verdienst, Herr Musikdirektor, ist es, unserer letzten großen Erhebung die Volksweise geboten zu haben, welche daheim wie im Felde dem nationalen Gemeingefühl zum Ausdruck gedient hat."

Kreuz und Quer

Altenburg. Das während des vorigen Winters geschlossene Hoftheater in Altenburg wird am 1. Oktober wiederum eröffnet werden. Vorläufig sind als Neuheiten in Aussicht genommen: Othello von G. Verdi, Salome von R. Strauß, Mona Lisa von M. Schillings, Der Überfall von H. Zöllner, Die schöne Frau Marlies von E. Meyer-Helmund (Uraufführung), Polenblut von O. Nedbal.

Berlin. Johannes Brahms' gesamte Kammermusik mit Klavier wollen die Herren Schnabel, Flesch, Becker im kommenden Winter zum Vortrag bringen. Die Konzerte werden an fünf Abenden im Beethoven-Saal stattfinden.

— Ludomir v. Rozycki hat eine Oper „Eros und Psyche" beendet, die nach einem Drama des verstorbenen polnischen Dichters Jerzy Zulawski gearbeitet ist.

Breslau. Das Breslauer Stadttheater plant für die nächste Spielzeit die Uraufführung einer Oper von Gustav Mraszek in Brünn, deren Titel noch nicht feststeht.

Dresden. Die Generaldirektion der Kgl. musikalischen Kapelle wird auch im bevorstehenden Winterhalbjahr 14 Sinfoniekonzerte veranstalten. In diesen Konzerten werden u. a. auch J. L. Nicodé und Generalmusikdirektor Strauß dirigieren. Nicodés „Nach Sonnenuntergang" und Schulz-Beuthens 10. Sinfonie sollen zum ersten Male aufgeführt werden. Generalmusikdirektor Strauß wird seine neue „Alpensinfonie" dirigieren.

— Königliches Konservatorium in Dresden. Der Bericht über das Studienjahr 1914/15 teilt mit, daß das Konservatorium von 102 Vollschülern, 106 Vollschülerinnen, 26 männ-

lichen und 66 weiblichen Hospitanten und 20 männlichen und 24 weiblichen Übungsschülern, insgesamt von 343 Schülern besucht war. Unter den Waffen stehen 41 Hochschüler. Von den Lehrern ist ausgeschieden Hofrat Prof. Döring, der der Anstalt fast 56 Jahre hindurch angehört hat; wieder eingetreten ist Konzertmeister Prof. Georg Wille. Aufführungen fanden 42 statt. Unter den besonderen Ereignissen verdient die Aufstellung einer neuen Orgel Erwähnung, die von Johannes Jahn gebaut ist. Sie hat drei Manuale und verfügt über 1218 klingende Pfeifen.

— Für Heinrich Schulz-Beuthen wurde vor einigen Tagen in Dresden auf dem Inneren Friedhofe der Vorstadt Plauen die Gruft und das Denkmal fertiggestellt. Das Denkmal besteht aus einem hohen Sandsteinkreuz nach einem Entwurfe des Dresdner Bildhauers Otto Schleider.

— Der Opernsänger Bihar von der Budapester Volksoper, der für die Dresdner Oper verpflichtet war, ist in russischer Kriegsgefangenschaft gestorben.

Halle a. S. Hier brachte Konzertmeister Otto Hagel mit dem Stadttheaterorchester einen Violinkonzertsatz seines Vaters zu erfolgreicher Erstaufführung. Bei maßvoller und feiner Behandlung des Orchesters bietet das Werk dem Solisten eine dankbare Aufgabe. Der junge Künstler spielte es mit echt musikalischer Empfindung und weitgeförderter Technik. Hagel, der einem ehrenvollen Rufe an das Konservatorium Innsbruck Folge leisten wird, führte sich hier unlängst auch als begabter Orchesterdirigent und glänzender Kammermusikspieler ein.

Karlsruhe. Dem 31. Jahresbericht des Großherzoglichen Konservatoriums für Musik in Karlsruhe entnehmen wir: Obgleich die Anstalt von den Einwirkungen des Krieges nicht unberührt geblieben ist, hat die Schülerzahl sich auf einer beträchtlichen Höhe gehalten; der Unterricht konnte, von wenigen Einschränkungen abgesehen, in der gewohnten Weise weitergeführt werden, da das Lehrerkollegium in seiner Wirksamkeit fast gar nicht gestört worden ist. Einen schmerzlichen Verlust hat die Anstalt durch den Tod Seiner Exzellenz des Ministers Dr. Böhm (Mitglied des Kuratoriums) erlitten, der ihr während einer langen Reihe von Jahren als eifriger Förderer und Berater zur Seite gestanden hat. Die Anstalt wurde von 678 Zöglingen besucht. Von der Großherzogin Luise wurden unbemittelten begabten Schülern wiederum reiche Stipendien gewährt. Die Direktion selbst erteilte 28 Freistellen und 42 Preisermäßigungen. Die musikgeschichtlichen Vorträge des Direktors Herrn Hofrat Professor Heinrich Ordenstein behandelten „Die deutsche Musik im 18. und 19. Jahrhundert" und wurden durch zahlreiche Musikbeispiele und die Vorführung ganzer Programme erläutert. Im Laufe des Schuljahres veranstaltete das Konservatorium 27 öffentliche Aufführungen, darunter einen Festakt zur Geburtstagsfeier der Großherzogin, 13 Vortragsübungen im Saale der Anstalt, 12 Prüfungskonzerte im Museumssaal und ein solches in der Christuskirche. Das neue Schuljahr beginnt am 15. September.

— Das Karlsruher Hoftheater bereitet die Uraufführung einer neuen Oper von Hermann Wolfgang v. Waltershausen „Richardis" und die Erstaufführung des „Vampyr" von Marschner vor.

Kassel. Die Uraufführung von Hugo Kauns dritter Sinfonie findet am 12. November in Kassel unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Robert Laugs statt.

Kopenhagen. Kapellmeister F. Schnedler-Petersen brachte die Erstaufführung von Walter Niemanns „Rheinischer Nachtmusik" für Streichorchester und Hörner Op. 35 in einem Sinfoniekonzert des Kopenhagener Tivoli-Orchesters. Das Werk fand freundliche Aufnahme; Prof. A. Tofft spricht in der „Berlinske Tidende" von der „liebenswürdigen, tüchtig geformten Arbeit eines kenntnisreichen Musikers". Vor einiger Zeit kamen in einem gleichen Konzerte Wilhelm Rohdes kleine Orchesterstücke „Waldstille" und „Elfenreigen" heraus, die Tofft als feine kleine nachromantische Dichtungen etwa in Gades Art sehr hoch stellt.

— Der „Rosenkavalier" von R. Strauß wurde von der Direktion der Königl. Oper in Kopenhagen erworben.

Leipzig. In der Universitätskirche wurde die vom Hoforgelbaumeister Johannes Jahn (Dresden) nach den Vorlagen des Universitätsorganisten Oberlehrer Ernst Müller

neuerbaute Orgel feierlich eingeweiht. Die Einweihung war von einem festlichen Akt begleitet. Nach einem kunstvollen freien Vorspiele über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" und der folgenden Predigt des Geh. Kirchenrats Prof. D. Rendtorff folgten Orgelvorträge von Ernst Müller. Er improvisierte in Form der alten Passacaglia, deren Variationen sich kunstvoll auf einem eigenartigen Basso ostinato entwickelten und zuletzt in einer meisterlich gefügten, über einem prächtigen Thema sich aufbauenden Fuge gipfelten. Die Schönheit und Fülle des neuen Werkes traten durch seine meisterhafte Leistung voll in Erscheinung.

Lincoln. Matthew N. Lundquist, Professor der Musik am Luther-College in Wahoo, ein amerikanischer Dirigent und Pädagoge, dessen Schrift „Musik als schätzenswerter Faktor in unserer Erziehungspraxis" bekannt geworden ist, wurde von der Universität Lincoln zum musikalischen Ehrendoktor ernannt.

London. Der Liederkomponist Edwin Greene, bekannt durch seine „Sing me to sleep", ist 58 Jahre alt in seinem Geburtsort Cheltenham gestorben.

Lodz. Das Geburtshaus Chopins in Zelagowa-Wola bei Sochaczew ist, wie die „Dt. Lodz. Ztg." meldet, entgegen den von der Presse verbreiteten Nachrichten unversehrt geblieben. Ebenso ist auch, wie von der Front geschrieben wird, das Denkmal Chopins nicht zerstört worden.

München-Gladbach. Der junge Dirigent Rudolf Huesgen, der sich bis zu seiner Einberufung zum Heer in den Dienst der patriotischen Sache stellte, führte sich in seiner Vaterstadt trefflich mit 2 Konzerten ein. In dem ersten, einer Weihnachtsmusik, bot er außer Orgelvorträgen Chor- und Orchesterwerke dar. In dem zweiten, einem vaterländischen Konzert, führte er, nachdem dreistimmige Knabenchöre voraufgegangen waren, Bruchstücke aus Haydns Schöpfung auf.

Schmalkalden. Die Stadt Schmalkalden feierte am 5. September den hundertjährigen Geburtstag ihres Sohnes Karl Wilhelm, des Sängers der Wacht am Rhein. Am Morgen hatte in strömendem Regen eine stille Feier am Grabe des Komponisten stattgefunden. Dann folgte eine öffentliche Feier am Denkmal Karl Wilhelms. Markige Ansprachen wurden gehalten. Hierauf sang der Schmalkaldener Männerchor „Die Wacht am Rhein" und „Wir wollen Deutsche, nichts als Deutsche sein". Nach Beendigung der Feier erfolgte die Nagelung des neuen Eisernen Kreuzes, das später am Grabe Karl Wilhelms aufgestellt wird.

Sondershausen. Das Fürstliche Konservatorium zu Sondershausen, das seinen Jahresbericht versandte, hat, durch den Krieg unbeeinflußt, seinen Betrieb im vollen Umfange aufrecht halten können. Näheres im nächsten Hefte.

Stuttgart. Am Stuttgarter Hoftheater wird mit der Verdeutschung fremdsprachlicher Ausdrücke Ernst gemacht. So wird Abonnement durch „Miete", Abonnementskarten durch „Mietskarten". Parterre durch „Saal", Garderobegebühr durch „Ablegegebühr" ersetzt. 1. und 2. Parkett heißt vorderer, mittlerer und hinterer Sperrsitz. Der 1., 2. und 3. Rang behält seine bisherige Bezeichnung, statt Logen heißt es Lauben, statt Balkon Sperrsitz.

Neue Klaviermusik

Franz Ludwig. Op. 13. Zehn Ländler für Klavier. (In einem Heft M. 1,20; Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.)

Zehn abwechslungsreiche kurze Vorspiel- und Unterrichtsstücke von mäßiger Schwierigkeit bietet hier Franz Ludwig in seinem 13. Werk. Der Verfasser, der mir hier zum ersten Male als Tonsetzer vor Augen kommt, ist als solcher im Grunde eine ganz natürlich empfindende Erscheinung, der es, wie jeder es muß, der heute anständige Tänze zu schreiben unternimmt, mit unsern großen Vorbildern Schubert, Schumann und Joh. Strauß hält und hin und wieder doch schon etwas Ludwigsches dazutut. Man läßt es sich auch gefallen, wenn er einem mal fast ein ganzes Stück hindurch chromatisch-weinerlich kommt. Man merkt bald, daß es nur Maske ist und er nur einmal recht „interessant" sein will, läßt es sich aber gefallen, weil es nur ein paarmal vorkommt; denn vor fortgesetzter Verwendungsolcher Spielerei bewahrt den Verfasser sein gesunder Musiksinn. Die hübschen Tanzweisen seien nachdrücklich empfohlen. -n-

Das nächste Heft erscheint am 23. Sept.; Inserate müssen spätestens Montag, den 20. Sept., eintreffen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 39

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 23. Sept. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

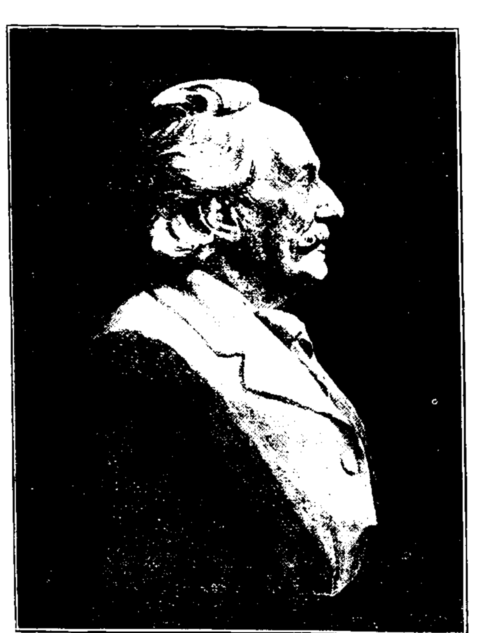
Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Winterbergers geistliche Gesänge

Zum Todestage (23. September)

Von **Dr. Otto Foerster**-Dresden

Vor einem Jahre ging der Letzte aus der großen Liszt-Zeit Weimars heim: Alexander Winterberger. Wir gedenken seiner (der die Hauptzeit seines Lebens in Leipzig verbrachte) heute in wachsender Erkenntnis seiner musikgeschichtlichen Bedeutung und der dauernden Werte, die sein Schaffen der deutschen Musik zugeführt hat. Frisch lebt noch sein Gedächtnis unter uns, des Achtzigjährigen, der in unverwüstlicher Jugendkraft bis ins höchste Alter als Lehrer wirkte, als Meister schuf: frisch, in unverwelklicher Schönheit steht auch sein Lebenswerk vor unserm rückschauenden Blick. Kraft und jugendliches Feuer sind die Grundelemente der Winterbergerschen Kunst, die der getreue Abdruck seiner leidenschaftlichen, tiefen Persönlichkeit war, beide geläutert in einem höchst persönlichen strengen Stil.



Alexander Winterberger
Aufnahme nach einer Büste modelliert von Bildhauer Otto Schütze, Leipzig-Gautzsch

Winterberger ist heute hauptsächlich als Liederkomponist bekannt — eine viel zu enge und sehr der Korrektur bedürftige Würdigung —, sein Ruhm gründet sich im besonderen auf seine geistlichen Gesänge. In der Tat hat er hier sein Tiefstes und Bestes gegeben. Ihnen sei die heutige Skizze ausschließlich gewidmet.

Ein merkwürdiger Zug der Größe liegt über diesen Werken. Es ist wahr, Winterberger gemahnt uns in manchem an Liszt, dem er an kühner Bildung des Kopfes so auffallend glich. Es zeigen sich auch hie und da Parallelen mit Cornelius, ohne daß jedoch insoweit innere Zusammenhänge vorliegen. Aber wie verschieden ist Winterberger doch im Kern von beiden! Wie Liszt geht auch er durchaus vom religiösen Erlebnis aus. Er ist einer der wenigen Komponisten des 19. Jahrhunderts, denen das Christentum keine Tradition, sondern gegenwärtig lebendige Wahrheit ist, in die er sich mit aller Inbrunst versenkt. Die großen Bilder: das Kind in der Krippe, die Passion Christi, die Auferstehung und Himmelfahrt durchlebt er im Tiefsten und gestaltet sie musikalisch ganz neu. Das religiöse Gefühl selbst feiert in ihm eine Auferstehung. Winterbergers Christentum ist frei von jedem Dogma, es ist der Ausdruck des rein menschlich persönlichen Verhältnisses zu dem Allvater, Allschöpfer, Allerhalter, an den er sich gläubig in Not und Tod, in Glück und Hoffnung, vertrauend, bittend und dankend wendet. Daneben steht ihm die Person Christi als des reinsten, edelsten Menschen, der je gelebt — oft habe ich dies persönliche Bekenntnis des Meisters aus seinem Munde gehört —, dessen weltumspannende Liebe, dessen Erlösungstod er in tiefen, frommen Weisen preist. Dabei ist seine Frömmigkeit gerade so wie bei Liszt ebenso ekstatisch als naiv. Leidenschaft, ein grandioses Pathos durchwaltet die Mehrzahl seiner Gesänge; fast keins seiner Lieder ist ohne eine große Erhebung und pathetische Steigerung, die in der Regel das Ganze schließt und krönt. Ich nenne als Beispiele für diesen leidenschaftlich persönlichen Stil: das Taulersche Weihnachtslied Op. 56 Nr. 1, Harre, meine Seele Op. 119 Nr. 3, das Kreuzschnabellied Op. 86, den Pfingstsonntag Op. 116a. Hier ist Winterberger ganz Dramatiker, der mit ungeheurer Wucht schildert, hinreißend gestaltet.

Sodann ist er unvermittelt daneben von kindlichunschuldiger Frömmigkeit. Unendlich einfach in Melodie und Harmonie, stehen diese Tongedichte wie liebliche Blumenwiesen neben Alpenhöhen. So vor allem die vielen Idyllen, die das Wiegenlied an der Krippe oder den Jesusknaben im Arm der Mutter zum Gegenstand haben (Op. 119 Nr. 1 Lied der Mutter Maria an der Krippe, Op. 119 Nr. 2 Maria mit dem Kinde, Op. 18 Nr. 4 Wiegenlied). Von unvergleichlicher Intimität sind diese zarten Tonbilder, von süßer Schwärmerei gewoben, erfüllt von weichem seligen Hingegebensein, mit aller Wiederholungsseligkeit des Idyllikers, lebendige Schöpfungen eines übervollen frommen Herzens, die ebenso wie jene Monu-

mentalgesänge das Tieferlebte ergreifend zum Ausdruck bringen.

Indes steht den Liszt-Elementen, die übrigens bei Winterberger vollkommen bodenständig, nicht etwa nachgeahmt erscheinen, etwas Höchstpersönliches in dem geistlichen Schaffen Winterbergers gegenüber, das ihn zu einem der ausgeprägtesten Charakterköpfe des modernen geistlichen Liedes macht. Etwas, was ihn fundamental von Liszt und ebenso von Cornelius unterscheidet. Das ist sein ganz spezifisch urtümliches Christentum. Ein ausgesprochen urchristlicher und zugleich ein ausgesprochener Reformationsgeist lebt in diesen kraftvoll feurigen Werken, die, wenn man will, in ihrer Mehrheit eine entschieden protestantische Note tragen. Winterbergers geistliches Schaffen ist von Liszt ausgegangen, aber entscheidend protestantisch-urchristlich abgewandelt. Das zeigt sich nicht nur in dem starken Überwiegen des Choralements, sondern vor allem im Geiste. Etwas Schlicht-Herbes, Eckig-Kräftiges, Beherzt-Reformatorisches liegt in den besten Winterbergerschen Gesängen. Dabei etwas Tiefes, Tiefgründiges (so in den betrachtenden, teils von tiefer Melancholie erfüllten Liedern). Wunderbar ist dieses urtümliche Christentum z. B. bezeugt in dem bis zur äußersten Grenze der Schlichtheit gehenden und doch seelisch in jedem Ton durchfühlten Lied Op. 56 Heft II Nr. 1 (Abendmahlslied „Komm' herein"). Wie in die Gemeinde der ersten Christen treten wir hier, der ersten Christen, unter denen der „Stifter ihres Bundes" noch wandelte; mit heller, freudiger Bruderstimme und reiner Demut grüßt hier der schlichte Meister seinen Herrn und Heiland, daß es uns Heutige ganz seltsam überläuft. Wie ursprünglich-lebendig ist hier das Abendmahl gefaßt! Eine ähnliche tiefe fromme Jüngerstimmung finden wir z. B. in Op. 56 Heft I Nr. 1 (Teurer Meister, deine Worte), Op. 57 Nr. 1 (Abendmahlsgelübde), Op. 58 Nr. 4 (Begräbnis Christi „Amen! Deines Grabes Friede"). Überhaupt zeigen die am Beginn der Reifezeit des Meisters stehenden, in Paris entstandenen Werke Op. 56—58 (bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienen) Winterbergers Kunst in ihrer ganzen Tiefe und Reichhaltigkeit. Es ist leicht begreiflich, wie Winterberger bei dieser Grundstimmung sich leidenschaftlich in die Gefühlswelt des Mittelalters und weiter der Reformationszeit versenken mußte. Die Mystik des Mittelalters und der frühchristlichen Zeit mit ihrem Christus- und Marienkult ergriff ihn stark, mit Vorliebe wählt er mittelalterliche und noch weiter zurückliegende Texte (Tauler, Silesius, Beda Venerabilis, Augustin); aber auch die Reformation mit ihrer Bekenntnisfreude, ihrem festen, die alte christliche Brüderlichkeit erneuernden Glauben erlebt in seiner ganzen Musik ihre Wiedergeburt. In dem Triumphlied Op. 125 Nr. 4 jauchzt ein so felsenfester Glaube, daß wir uns um 400 Jahre zurückversetzt fühlen, in eine Zeit, wo das Bekenntnis ein Mut und eine Seligkeit war. Überhaupt ist der Winterbergerschen Muse, wie schon eingangs hervorgehoben, ein wehrhaft-freudiger Zug zu eigen, die natürliche Ausstrahlung einer männlichen Religiosität, die tiefinnerer Besitz, Wurzel und Anker des Seins geworden ist. Ein mitreißender Triumphton klingt immer und immer wieder an: so in dem schönen Osterlied Op. 56 Heft II Nr. 2, Palmsonntag Op. 57 Nr. 2, Pfingsten Op. 57 Nr. 4, Himmelfahrt Op. 58 Nr. 2, dem schon erwähnten Pfingstsonntag Op. 116a und vielen anderen. Gleichzeitig waltet, eins mit dem Gottesgefühl, häufig eine großzügige Naturstimmung in diesen schwungvollen Tongedichten: wundervoll ist das linde Wehen des Frühlingswindes in dem Eingangsthema des Osterliedes ausgedrückt, der Lenz leuchtet und lacht aus dem Palmsonntagslied, das uns den Eingang Christi in der heiligen Stadt mit packender Anschaulichkeit miterleben läßt. Ganz besonders ergreifend ist die Verknüpfung von Natur- und religiöser Szene in dem genannten Pfingstsonntag Op. 116a, wo unmittelbar aus der pfingstlich-feierlichen Landschaftsstimmung der Eingangsstrophe die Vision von der Himmelfahrt Christi mit vulkanischer Gewalt herausbricht und der Aufstieg des Verklärten, dem die Seele erschüttert bis in höchste Höhen folgt, das Nachbeben und langsame Verebben des ungeheuren Eindrucks und das Wiedereingehen der Seele in das sonntägliche Landschaftsbild mit bildhafter Deutlichkeit gezeichnet ist.

Es darf behauptet werden, daß die Erkenntnis dieser Eigenart Winterbergers in weitere Kreise noch nicht gedrungen ist. Hier ist einer aufgestanden, der ein spezifisch deutsches Christentum mit seiner Herzhaftigkeit und Tiefe, seiner Zartheit und himmelan rauschenden Sehnsucht mit elementarer Gewalt in Töne gebracht und einem herzensheißen, urpersönlichen Drange einen einzigartigen Ausdruck gegeben hat.

Bleibt der musikalische Stil der Werke zu erörtern. Er entspricht dem lebendigen Geist, aus dem sie geboren sind. Winterbergers Gesänge besitzen wirklich Stil; der eigenartige Inhalt ist restlos in einfachste Form geprägt. Die musikalische Sprache ist höchst charakteristisch, leidenschaftlich und kindlich-schlicht wie der Inhalt der Lieder, stärkste Subjektivität mit kraftvoller Objektivität vereinigend. Daß Winterberger, der kraftvoll und kindlich gläubige Christ, zu den Quellen des wahren Christentums, in die christliche Urzeit einer-, die Reformationszeit andererseits zurückging, hat ihm ungesucht zugleich zwei Hauptstilelemente seiner Kunst gegeben: das vorangestellte einstimmige liturgische Motiv (wie es auch Liszt verwendet), den Formeln des gregorianischen Gesangs entsprechend, das das Kommende gewissermaßen in nuce wiedergibt und dann mehr oder minder verändert durchgeführt wird, und den Choral mit seiner festgefügten Harmonik und Melodik. Es sind die unvergänglichen musikalischen Symbole zweier religiöser Epochen, in denen unmittelbarer als jemals sonst der Bekenntnistrieb, die christliche Sehnsucht und Glaubensfreude ans Licht drängte und schlichteste Formen der religiösen Empfindung schuf. Das gregorianische Motiv auf der einen, der Choral auf der anderen Seite geben den Gesängen Winterbergers fast durchweg das bestimmende Gepräge. Rein motivisch ist z. B. das Lied Maria mit dem Kinde Op. 119 Nr. 2; es beginnt ein kurzes zweitaktiges Motiv, einstimmig vorgetragen, von einfachster Struktur, die Singstimme nimmt es auf und spinnt es weiter, immer wiederkehrend wird es von einer schlichten Begleitung harmonisch in reizvollem Wechsel ausgedeutet. Sehr viele der Lieder sind in gleichem Stil geschrieben, es sind, wie natürlich, vorwiegend diejenigen idyllischen Inhalts. — Reines Chorallied andererseits ist z. B. das herrlich-einfache Passionslied Op. 119 Nr. 5. Es ist selbstverständlich ein höchst individueller Choral, der bei Winterberger ertönt, ganz frei behandelt (häufig figuriert) und subjektiv beseelt. Bis zu welchem Grade der Beseelung der Choral als Stilform verinnerlicht werden kann, zeigt z. B. schlagend Op. 56 Heft I Nr. 3 (Andacht „Mir

ist so wohl im Gotteshaus"). Die beiden Grundelemente des musikalischen Stils treten natürlich auch in reichster Abwandlung auf. Das einstimmige Motiv wird zuweilen auch fugiert weitergeführt, bald wird es zu einer vier- oder gar achttaktigen Periode erweitert oder nimmt eine folgende Choral- oder Arienmelodie voraus. Das Choralelement durchdringt mehr oder weniger sämtliche geistliche Schöpfungen des Meisters; auch in seinen freiesten, der Formensprache der weltlichen Lyrik genäherten Gesängen begegnet es, manchmal nur taktweise, aber immer mit der musikalischen Grundstimmung aufs engste verwachsen (so z. B. im Kreuzschnabel, Pfingstsonntag, Am Pfingstmontag Op. 116). Oft münden die Lieder nach subjektivstem Gefühlserguß in einen Choral aus (so das Weihnachtslied, ferner z. B. Op. 121 Nr. 1 „Kein Stündlein geht dahin"), oder die choralische Grundstimmung des Anfangs und des Schlusses ist kontrastiert durch einen höchst wirksamen Zwischensatz rezitativischen Charakters (Op. 119 Nr. 3 „Harre, meine Seele").

Jenen objektiven Formelementen tritt als formbildendes subjektives Element die häufige Verwendung rezitativischer Satzbildung zur Seite als getreuer Ausdruck des leidenschaftlich erfaßten, tiefbewegten Inhalts. Dabei sind eigentliche Rezitative im alten Sinne seltener (z. B. „Einsetzungsworte", 23. Psalm Op. 121 Nr. 2, Kreuzschnabel, besonders bedeutend im Lied „Was kannst du, Tyrann, ersinnen?" Op. 119 Nr. 4, das ein echtes Rezitativ mit der Form der alten geistlichen Arie verbindet). In der Hauptsache äußert sich der unverkennbare rezitativische Geist in der dramatischen Struktur der besten Werke Winterbergers, einer von lebendigster Gegensätzlichkeit erfüllten Tonsprache, insbesondere einer Deklamation von höchster Freiheit und oft herber Kühnheit. Daß Winterberger zum Dramatiker wurde und so das Gebiet der geistlichen Lyrik bedeutend erweiterte, war die notwendige Folge des tieferlebten, visionär geschauten Inhalts. Da wird das Lied zur großen geistlichen Szene; der beste und typische Winterberger steht vor uns in den schon genannten großen Liedern: Weihnachtslied, Kreuzschnabel, Pfingstsonntag, Harre, meine Seele. Am einfachsten erscheint das dramatische Element als formschaffend in dem letztgenannten Lied: der fromme Choral leitet ein, dann toben die Stürme einher (dramatisch-rezitativischer Mittelsatz), denen mit gesteigerter Innigkeit die Seele ihr festes credo, wieder einen Choral, entgegensetzt. Grandios, bis zu den höchsten Höhen erhabener Empfindung führend, ist die Doppelszene des Weihnachtsliedes. Sinnfällig kommt das wunderbare Schiff aus der Ewigkeit gefahren, das Gottes Sohn an Bord trägt, mit unbeschreiblicher Wucht „haftet der Anker auf Erden", hämmernd in urgewaltigem Rhythmus, reißt uns die Musik zu einer Stimmungshöhe, die von kosmischem Licht umwittert ist; plötzlich ein schlechthin genialer Szenenwechsel, aus dem All der Welt treten wir in die kleinste Hütte zu Bethlehem, sinken nieder vor dem Kindlein, in schlichter Einstimmigkeit ertönt eine fromme Weise choralischen Charakters, die mit seltsamem tragischen Unterton in meisterlicher Knappheit doch wieder zu dem dramatischen (innerlichen) Höhepunkt des Schlusses führt, wo eine psalmodierende Deklamation eine höchste Vortragsteigerung herbeiführt. Von allen dramatisch durchpulsten Liedern Winterbergers sind außer dem Weihnachtslied die am größten angelegten wohl der Pfingstsonntag, dessen schon oben gedacht wurde, und der Kreuzschnabel. Welch lastende Todesstimmung leitet den Kreuzschnabel ein! Ein prägnantes rhythmisches Motiv, fortgesetzt wiederholt, zeigt uns mit suggestiver Gewalt das rastlos arbeitende Vöglein, das den Nagel aus dem Kreuzesstamm zu ziehen strebt; mild, in höchster Natürlichkeit, spricht der Heiland zu ihm (kurzes Rezitativ); eine geniale enharmonische Verwechslung; und die verklärte Schlußstimmung entrückt uns in den tiefen deutschen Fichtenwald, aus dem das blutgeweihte Vöglein singt „märchenhaft und wunderbar".

Will man nach einer Formel suchen, die die Wesensart des eben besprochenen Winterberger-Stils ausdrückt, so kann man als das Gemeinsame nicht nur dieser, sondern so gut wie aller geistlichen Werke Winterbergers bezeichnen: die Vereinigung eines frei deklamatorischen Gesangstils mit dem harmonischen Grundelement des Chorals. Formal ohne jedes Schema, wollen diese Kunstwerke durchweg aufgefaßt sein als dramatisch gestaltete Erlebnisse einer religiösen Seele.

Natürlich hat Winterberger auch geistliche Lieder im Stil der klassischen Meister des weltlichen Liedes, zu denen er selbst ja mit gehört, geschrieben. Ergreifend spricht auch hier, ohne jede choralische Beimischung, die Skala der religiösen Gefühle zu uns in einfacher strophischer Gliederung, edler Melodie, aparter Harmonik. Lieder wie das Abendlied Op. 58 Nr. 3, Heimweh Op. 56 Nr. 2, Winternacht Op. 56 Nr. 4, Das ewige Lied Op. 56 Heft II Nr. 3, um nur einige zu nennen, sind edelste Proben einer ins Geistliche gewendeten weltlichen Lyrik.

Ich fasse zusammen: Wir haben in Alexander Winterberger eine der schärfst profilierten Erscheinungen der geistlichen Musik vor uns. Nach Stil und Inhalt verdienen die geistlichen Gesänge Winterbergers die hohe Aufmerksamkeit der Kenner und der musikalischen Laien. Freilich auf den Typus Chorallied darf man unseren Meister nicht festlegen, wenn man ihm gerecht werden will. Der Geist ist es, der Winterberger zu einer so eigenartig-einzigartigen Persönlichkeit in der Geschichte des geistlichen Liedes macht, dieser Geist, der sich tief in das urtümliche Wesen des Christentums versenkt und aus ihm heraus organisch neue Formen schafft und alte neubeseelt. Gerade weil die Form der Winterbergerschen Musiksprache so innerlich durchlebt ist, wird sie in ihrer schlicht-herben, holzschnittartig-kräftigen und doch wieder allerwärts feinbelebten und subjektiv-farbigen Eigenart auch diejenigen fesseln und packen, denen religiöse Dinge ganz fernliegen und die lediglich vom Standpunkt des Musikers und Kunstfreundes an diese Werke herantreten. Winterberger ist auch im besten Sinne modern: in seiner harmonischen und modulatorischen Freiheit, in der deklamatorischen Behandlung der Singstimme, in der psychologischen Vertiefung der Texte. Allerdings ist's eine bleibende Modernität wie die eines Brahms, die fest auf klassischem Grunde ruht und ihre Aufgabe stets nur im eindringlichsten seelischen Ausdruck, nicht in tonmalerischen Experimenten sucht.

Es soll heute nicht der Ort sein, des sonstigen reichen Lebenswerks zu gedenken, das Winterberger hinterlassen hat. Seine weltlichen Liederschöpfungen überwiegen die geistlichen an Zahl erheblich, ihren reichen und wertvollen Inhalt zu würdigen, ist ein Kapitel für sich. Insbesondere unter den volksliederartigen ein- und zweistimmigen Gesängen (vor allem die Sammlung „Dainos", Littauische Volkslieder für zwei Frauenstimmen, Op. 75 bei Breitkopf & Härtel) finden sich unsterbliche Werke

der Kleinkunst. Nur erwähnt sei, daß von Winterberger großzügige Klavierwerke in beträchtlicher Zahl existieren, die den Vergleich mit den besten Schöpfungen der modernen Klavierkunst nicht zu scheuen brauchen — leider fast alles unbekannt und kaum je gehört. Auch die geistliche Lyrik Winterbergers ist nicht entfernt so bekannt, wie sie es zu beanspruchen hat. Es ist hierbei wie überhaupt bei Winterberger vor allem eins hemmend gewesen: die Verteilung der geistlichen Werke unter eine große Anzahl verschiedener Verleger. Das geistliche Schaffen Winterbergers ist unter nicht weniger als zehn Verlagsanstalten, hauptsächlich Leipziger, verteilt.[1]) Was nottut, ist eine Sammlung ausgewählter geistlicher Lieder des Meisters; die Zusammenstellung seiner besten Werke und die damit gebotene Übersicht über das Gesamtschaffen würde am besten einer weiteren Öffentlichkeit die Augen über die Bedeutung Winterbergers öffnen. Möge der Gedanke einer solchen Sammlung, die auch finanziell ein dankbares Unternehmen sein würde, von einer unserer großen Leipziger Musikverlagsanstalten aufgegriffen und recht bald verwirklicht werden! Gerade eine Zeit wie die unsere braucht solch kerndeutsche, markige Musik von volkstümlicher Schlichtheit und männlich-frischem Geiste, hier ist dem deutschen Volk ein Schatz klassischer geistlicher Kunst gegeben, der auch (und gerade!) in Zeiten wildester Stürme, wo sonst die Künste schweigen, das Herz tröstet, festigt, erhebt und verinnerlicht; es gilt nur, den Schatz für das ganze deutsche Volk zu heben!

[1]) Beispielsweise sind Op. 56—58, wie erwähnt, bei C. F. Kahnt Nachf. — ebenso die fünf Gesänge Op. 119 —, der Kreuzschnabel Op. 86 bei Schuberth & Co. — ebenso Op. 121 —, der Pfingstsonntag Op. 116a u. a. bei E. Hoffmann in Dresden, Op. 125 unter dem zusammenfassenden Titel „Osterwoche" bei Hug erschienen. Alles Nähere ergibt der über Winterbergers Werke herausgegebene Katalog.

Rundschau

Oper

Braunschweig

Das Hoftheater wurde der Überlieferung gemäß an Goethes Geburtstag mit „Egmont" eröffnet, tags darauf folgten Wagners „Meistersinger von Nürnberg" als 1. Oper, die vor vollbesetztem Hause eine so glänzende Wiedergabe fand, daß man der neuen Spielzeit allgemein mit großen, wohl begründeten Hoffnungen entgegensieht. Das Hauptverdienst gebührte Herrn Hofkapellmeister C. Pohlig, der die vom Kriege gerissenen Lücken der Hofkapelle mit Hilfskräften nicht nur ausfüllte, sondern diese auch tüchtig schulte und sogar für Bühnentrompeter auf der Festwiese im 3. Akte gesorgt hatte. Der Singchor und das technische Personal ist nur teilweise ersetzt. Die wichtigsten Fächer wechselten die Inhaber, nur die hochdramatische Sängerin Berta Schelper, die nach Darmstadt übersiedelte, fand noch keine Nachfolgerin, die Gastspiele der Bewerberinnen dauern noch an. Unsere talentvolle jugendlich dramatische Albine Nagel, die vorigen Winter lange krank war, hat sich völlig erholt, sie begann ihre anstrengende, vielseitige Tätigkeit mit neuen Kräften und großem Erfolge; da sie neben ihren Partien die meisten Charakterrollen, z. B. Carmen, Salome, Aida, Selika („Afrikanerin") usw. übernimmt, wurde Else Launhardt von der deutschen Oper in Berlin zu ihrer Entlastung verpflichtet. Gertr. Stretten-Düsseldorf gewann als Rose Friquet („Das Glöckchen des Eremiten") mit einem Schlage das Publikum, in der 2. Soubrette Gertr. Schäfer und Hedwig Erl-Mannheim für die Koloraturpartien erhielt sie wichtige Stützen. Der Heldentenor Henry Tänzler, früher in Karlsruhe, wird namentlich in lyrischen Aufgaben mit seinem kleinen, hellen, angenehmen, gut geschulten Organ Triumphe feiern, denn er ist ein denkender Künstler und vorzüglicher Darsteller. Herr Carlos Sengstock, der als Offizier gleich zu Anfang des Krieges im Gefecht bei Mülhausen schwer verwundet in französische Gefangenschaft geriet, ist trotz eines Lungenschusses völlig genesen und wartet sehnsüchtig der Rückkehr nach ehrenvollem Frieden. Der andere Vertreter der Rollen Herr Rich. Koegel kann Leyer und Schwert verbinden, tagsüber ist er Soldat und abends Hofopernsänger. Herr Florath ist, wie er als Belamy in der genannten Spieloper bewies, seinem Vorgänger weit überlegen. Einen schweren Verlust erlitt die Oper durch den plötzlichen Tod des Heldenbaritons Rich. Hedler während der Ferien. Als Schüler von Stockhausen und Domheinrich widmete er sich anfänglich dem Konzertgesange und vertauschte erst später das Podium mit der Bühne. Hier gehörte er nach kurzer Zeit zu den beliebtesten Mitgliedern, die schönen Hoffnungen vernichtete jäh der unerbittliche Sensenmann, Braunschweig wird des vorzüglichen Künstlers und Menschen aber noch lange dankbar gedenken. Zum Nachfolger wurde Guido Schützendorf-Bremen nach einer tüchtigen Leistung als Hans Sachs verpflichtet. Unser kunstsinniges Herzogspaar war zu der Vorstellung („Meistersinger") von Blankenburg aus der Sommerfrische hierher gekommen; der Herzog, der allen Mitgliedern schon vom 1. Juli ab das ungekürzte Einkommen bewilligt hatte, ließ tags darauf durch Anschlag im Hause den Mitwirkenden seinen und der Gattin Dank für die vorzügliche Aufführung aussprechen. Die fürstliche Gunst wirkt anfeuernd auf die Vertreter der Kunst, die das Volk unterstützt, die schwere Zeit durchzuhalten. Als Neuheiten wurden „Salome", „Der Kuhreigen" und „Don Juans letztes Abenteuer" zur Aufführung in den nächsten Wochen festgesetzt, daneben eine Reihe älterer Werke. Einen vielversprechenden Anfang machte „Orpheus und Eurydice", mit dem C. Pohlig, vom Regisseur C. Greis wirksam unterstützt, einen rühmlichen Sieg wie letzten Winter mit den Beethoven-Konzerten errang. Charl. Linde (Orpheus) Else Launhardt (Eurydice) und Elsa Hartmann (Amor) bildeten ein mustergültiges Terzett, Herr Kapellmeister Hans Trinius bewies in den wichtigen Chören, was er mit dem Singchor auch unter schwierigen Verhältnissen zu leisten vermag. Der ehemalige Prinzregent Albrecht von Preußen, dem das Herzogtum zu großem Dank verpflichtet ist, veranlaßte als aufrichtiger Verehrer und vorzüglicher Kenner Glucks damals die Aufführung seiner Hauptwerke, die wahrscheinlich jetzt eine fröhliche Auferstehung erleben. Den Geburtstag unserer Herzogin (13. Sept.) feiert das Hoftheater durch „Die Walküre" mit der Königl. Sächsischen Kammersängerin Helene Forti-Dresden als Titelheldin. Der Intendant Frhr. v. Wangenheim steht noch im Felde, die Herren Hofrat Rich. Franz und Hofkapellmeister Carl Pohlig vertreten ihn zielbewußt in der Leitung, dank der vom Herzog bewilligten reichen Mittel sind sie in einer glücklicheren Lage als viele deutsche Theaterdirektoren; das Publikum erkennt die Opfer des Fürsten und die Bemühungen der Künstler durch regen Besuch freudig an.

Ernst Stier

Konzerte

Osnabrück In dieser Zeit der Unruhen, Sorgen und Hoffnungen des Krieges sind im allgemeinen musikalische Darbietungen von künstlerischem Wert seltener als vor dem Kriege. Auch in dem nun zu Ende gehenden Sommerhalbjahr konnten wir uns hier nur einigemal in Konzerten an Werken unserer Meister erfreuen, deren lebensfrischer deutscher Geist noch immer daraus spricht und uns mit Stolz und Zuversicht erfüllt. Ja, wir wissen, was wir an unsern deutschen Meistern haben und welche segenspendende Kraft ihren Werken gerade in dieser ernsten Zeit auf uns entströmen kann. Dank daher denjenigen, die sie jetzt zu uns reden lassen!

Da die hiesigen Konzertsäle sämtlich zu Lazaretten eingerichtet sind, so finden die Konzerte in den Kirchen statt und sind deren Charakter entsprechend. Den Sommer-Konzertreigen eröffnete Carl Hasse mit Frau Gemahlin in der Bergkirche, deren Organistendienst Hasse seit kurzem übernommen hat. Er ist nicht nur Meister seines Instruments, sondern hat auch die Orgelliteratur bereits verdienstvoll bereichert. Die Bachsche Tripelfuge in Es dur wurde mit großer Klarheit und glänzender Technik geboten, ferner noch ein Präludium von Bach, eine Toccata von Mussat und 4 Choralvorspiele vom Konzertgeber, die als erfreuliche Neuschöpfungen viel Erfindung zeigten. Frau Hasse, der der alte Kirchengesang besonders zu liegen scheint, hatte Erfolg mit dem „agnus dei" aus der D moll-Messe von Joh. A. Hasse und mit dem Bachschen „Jesus, unser Trost und Leben". Bei den gebotenen Beethovenschen Liedern vermißte man die nötige Innigkeit. Ein weiteres Kirchenkonzert zum Besten des Roten Kreuzes gab unser geschätzter Musikdirektor und Organist Paul Oeser in St. Marien. Seine glänzende Technik und große Registrierkunst zeigte er wiederum in vollendeter Weise in der C moll-Phantasie von Bach, in dem „Monolog" in Des dur von Rheinberger und in Variationen von Merkel über ein Thema aus der Beethovenschen Es dur-Sonate. Außerdem wirkten in dem Konzert noch mit unsere frühere Operndiva Hanna Schütz und der Kammervirtuos August Bieler (Cello) aus Braunschweig. Hanna Schütz' vortreffliche Gesangskunst ist hier bekannt und sehr geschätzt, aber fast wollte es scheinen, als habe die Künstlerin nie mit solcher Andacht und tiefer Empfindung gesungen wie diesmal. Dies zeigte sich besonders in dem „Vaterunser", dem Hillerschen „Herr, den ich tief im Herzen trage", dem Schubertschen Liede „Im Abendrot" und Mendelssohns „Es ist bestimmt". Der Sängerin mustergültige Atemtechnik, der schöne Tonansatz und die glänzende Deklamation, unterstützt durch Oesers kunstvolle Orgelbegleitung, zeitigten einen Vortrag von nachhaltigem Eindruck. Auch August Bieler ist hier ein wertgeschätzter, gern gehörter Gast. Seine Cellovorträge fesseln durch Schönheit des Tones, durch kraftvollen innigen Ausdruck und vollendete Technik des Spiels. Bruchs „Kol Nidrei", Bachs „Air" und Schumanns „Abendlied" zeigten dies zur Genüge.

In einem anderen Wohltätigkeitskonzert zugunsten der deutschen Kriegsgefangenen wirkte die Konzertsängerin Emmy Jürgens-Hamburg mit. Ihr Vortrag von Liedern von Beethoven, Schumann, Löwe u. a. zeigte nicht nur eine herrliche Stimme, sondern auch eine vorzügliche Deklamation, und die Innerlichkeit, Frische und Natürlichkeit ihres Vortrages berührten sehr sympathisch.

Unser Musikverein hat den Plan für die kommenden Winterkonzerte aufgestellt. Da, wie schon oben angedeutet, die Konzertsäle besetzt sind, finden vier Künstlerkonzerte im Theater statt. Größere Chorwerke können leider nicht aufgeführt werden, da es des Krieges wegen an der nötigen Kapelle und auch an Herrenstimmen mangelt. Zu den Konzerten sind in Aussicht genommen: Kase-Leipzig, Busch-Wien, Friedberg-Köln, Frau Eva Brun (Sopran) und Carl Hasse (Klavier). Kleinere Chorvorträge sollen die Darbietungen der Solisten umrahmen. Ob sich außerdem für ein Kirchenkonzert zum Besten der Kriegsfürsorge wie im vorigen Winter die Kräfte dafür zusammenbringen lassen, bleibt der Zukunft überlassen. Hoffmeister

Noten am Rande

„Wenn ich ein Vöglein wär!" In der Münchner Staatsbibliothek hat der Enkel des Dichters, Musikers und Zeichners Graf Franz v. Pocci einen Brief gefunden, der aus dem Jahre 1876 stammt und an Georg Scherer gerichtet ist. In ihm sind Aufklärungen über die Entstehung des Volksliedes „Wenn ich ein Vöglein wär" enthalten. Pocci schreibt: „Hier schicke ich Ihnen das gewünschte Lied. Ich habe es als Student in Landshut im Jahre 1826 im Sommersemester komponiert, wo es bei den Isaren, meinem Korps, bald als Kneiplied beliebt wurde. Es dauerte nicht lange, so hörte ich es allenthalben gern gesungen als Volkslied in so manchem Wirtschaftsgarten, später ist es in alle Liederbücher aufgenommen worden; der wirkliche Komponist Studiosus und Isarenfuchs Franziskus Pocci ward aber selten genannt und nie bekannt. Es geht wohl mit manchen Volksliedern so. Allenthalben finde ich aber das Lied zu langsam und sentimental vorgetragen; bei uns Studenten wird es frischweg gesungen; ich glaube, es existiert eine ähnliche Melodie. Dies aber ist die echte, meine".

Offenbach und Deutschland. Ein bisher unbekannter Brief von Offenbach, der die Gesinnungen Offenbachs gegenüber seinem deutschen Geburtslande klarstellt, wird von Rudolf Hofmann, dem Verleger des Kladderadatsch, mitgeteilt. Der Brief war an den Vater Hofmanns gerichtet, mit dem Offenbach in freundschaftlichen Beziehungen stand. Offenbach hat den Brief am 10. August 1870 geschrieben, als die deutschen Truppen gegen Paris marschierten. Das Schreiben, aus Etretat datiert, lautet grammatikalisch genau: „Lieber Freund! Es ist eine Lüge, daß ich ein Lied gegen Deutschland geschrieben habe; Paris verdanke ich meinen Ruf. Ich bin Bürger Frankreichs (seit dem 14. Jahre lebe ich in Paris), bin Ritter der Ehrenlegion, und obschon all dieses würde ich es für eine Infamie halten gegen meinem ersten Vaterland, gegen dem Land, wo ich geboren, gegen dem Land, wo ich viele nahe Verwandten und sehr gute Freunden habe, auch nur eine Note zu schreiben. Ich danke Ihnen, mir die Gelegenheit gegeben zu haben, Ihnen dieses zu erklären und an alle meinen guten Freunden sagen Sie, was ich von dieser niederträchtigen Lüge denke. Meinen besten Gruß Ihr Jacques Offenbach". Dem Brief lag ein Zettelchen folgenden Inhalts bei: „Note confidentielle! Ich bitte, diesen Brief la plus grande publication zu geben — s'il y avait des fautes — corrigez les — seit 35 Jahren, daß ich in Frankreich lebe, kann ich ein bischen das Deutsche verlernt haben".

Die neunte Sinfonie zur Kriegszeit. Im „Kriegstagebuche aus Schwaben" schreibt Dr. A. Schüz: Daß man Beethovens neunte Sinfonie in dieser Zeit nicht zur Aufführung bringen sollte, wer mag das bestreiten? Man muß den Takt und das Feingefühl jener Mitglieder des Leipziger Gewandhauschors, der gegen eine solche Aufführung war, rühmend anerkennen. Sie mögen in der Zeit, wo viele deutsche Familien in tiefe Trauer versetzt worden sind, den Schillerschen Jubelhymnus im Schlußsatz nicht anstimmen. Aber noch befremdender müßte jetzt der Schillersche Menschheitsverbrüderungsgedanke wirken, der ja selbst für die Friedenszeit „fast zu schön" uns erscheint und dessen Verwirklichung ein kühner Glaube im besten Fall in einer fernen Weltperiode erhoffen darf. Wir haben die liebe Welt um uns von Ost und West, von Nord und Süd nun von einer Seite kennen gelernt, daß uns die Lust vergehen kann, ihr unsern Kuß zuzusenden! Wir haben bei Russen, Franzosen und zu allermeist bei unsern Vettern, den Engländern, ein solches Übermaß von Niedertracht, Gemeinheit, ja teuflischer Bosheit, in Reden und Taten, in der Politik wie in der Kriegführung erfahren, daß nur Säuglinge und ganz weltfremde Ästhetenseelen das „Seid umschlungen Millionen! diesen Kuß der ganzen Welt!", von einem Massenchor gesungen, nicht als krassen Widerspruch mit der Wirklichkeit empfinden könnten. Unsere Küsse für diese niederträchtige Welt und ihre Heere können jetzt nur Bomben und

Granaten sein, und das „Seid umschlungen, Millionen!" — das hoffen wir — wird sich, wie es sich in Rußland schon mehrfach so schön erfüllt hat, auch bälder oder später an dem ganzen Mischmasch der feindlichen Heere erfüllen, aber in ganz anderem Sinne als in dem Schillerschen! „Wer nie im Zorn erglüht, kennt auch die Liebe nicht", sang dazumal Moritz Arndt. Deutsche Männer und auch Frauen, die das Herz auf dem rechten Fleck haben, schwärmen jetzt nicht für solche Weltverbrüderung, sondern sie zürnen in heiligem Zorn. Deutschland braucht jetzt Männer, die hassen und kämpfen können, und keine ästhetischen Schwärmer, die in ihrer Welt des schönen Scheines, über dem Schwelgen in Kunstgenüssen fühllos werden für die schwere Not des Vaterlandes, den harten Kampf des deutschen Volkes. Wie mancher echte deutsche Künstler, der die Leier mit dem Schwert vertauscht hat und statt im Konzertsaal draußen im Feld sich den Lorbeer holt — muß sie beschämen!

Der „Dondon" als Wundermittel. Es gibt, wie der Figaro erzählt, neben der Brabançonne, die heute in Frankreich beinahe so populär sein soll wie die Marseillaise, noch ein weniger bekanntes belgisches Nationallied, das einstmals eine entscheidende Rolle in einer Schlacht gespielt haben soll: den Dondon. Er ist im Hennegau entstanden, und die Belgier sangen ihn bei allen ihren Festen. Im Jahre 1799 im italienischen Feldzug bildete ein Bataillon eines französischen Regiments, das fast ausschließlich aus dem Hennegau zusammengeworben war, den Vortrab. Plötzlich sah es sich vom Feinde umringt und glaubte sich ergeben zu müssen, als ein junger Querpfeifenbläser (damals gab es Querpfeifen statt Trompeten) anhub den „Dondon" zu spielen. Die wohlbekannte Weise elektrisierte die Belgier. Jeder einzelne wurde zum Helden. Ohne das Kommando ihres Befehlshabers abzuwarten, machten sie eine Wendung, und mit aufgepflanztem Bajonett griffen sie den Feind mit solcher Wut an, daß dieser die Waffen lassend entfloh. Dann faßten sich die Belgier an den Händen und tanzten den „Dondon".

Ein Corpus scriptorum de musica medii aevi. Das Deutsche Reich wirft seit dem Jahre 1914 jährlich 2500 Mk. aus, um die Freie Vereinigung zur Herausgabe eines Corpus scriptorum de musica medii aevi zu unterstützen. Diese Vereinigung wurde im Mai 1909 in Wien von Gelehrten, die auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft sich zusammengefunden hatten, gegründet. Nach den Plänen der Vereinigung soll das bis zum Jahre 1600 entstandene Quellenmaterial mittelalterlicher Musikschriften, das sich in deutschen und ausländischen, öffentlichen und privaten Bibliotheken sowie in Klöstern befindet, gesammelt werden. Die Handschriften der mittelalterlichen Musikschriftsteller sollen dann neu herausgegeben werden. Das ganze Werk wird zwölf mit Faksimilen reich ausgestattete Bände umfassen und innerhalb von etwa vierzehn Jahren erscheinen. Ohne staatliche Hilfe ist solche Arbeit natürlich nicht zu schaffen. Nicht weniger als 140000 Mk. an staatlicher Beihilfe sind notwendig. Österreich hat sich bereit erklärt, die Hälfte dieser Summe aufzubringen, wenn Deutschland für die andere Hälfte einstehe. Im Hinblick auf die hohe kulturelle Bedeutung des Unternehmens hat die preußische Regierung die Hälfte des von Deutschland zu gewährenden Anteils auf Preußen übernommen. Die anderen 2500 Mk. trägt jährlich das Reich.

Die Wiederherstellung der Stimme bei Kehlkopfschüssen. Der Münchner Laryngologe Dr. Nadoleczny hat eine große Anzahl von Kehlkopfschüssen behandelt, die heute fast immer geheilt werden können. Es gelang ihm, wie die Münchner Medizinische Wochenschrift berichtet, fast immer, eine brauchbare Stimme im Umfang von ein bis zwei Oktaven herzustellen. Allerdings kehrt nicht immer die alte Stimme zurück; es kommt vor, daß ein ehemaliger Tenor Baß singt. Nadolecznys Erfahrungen erlauben weitgehende Schlüsse auf die psychologischen und physiologischen Vorgänge bei der musikalischen Stimmgebung, dem Nachsingen und Treffen von Gesangstönen.

Kreuz und Quer

Berlin. Erik Meyer-Helmund hat eine dreiaktige komische Spieloper „Die schöne Frau Marlies" (Text von Bruno Decker) geschrieben. Das Werk, das eine Begebenheit aus den Tagen der Schlacht bei Leipzig behandelt, wurde vom Hoftheater in Altenburg erworben.

— Der Berliner Harmoniumsaal steht für die Dauer des Krieges allen Künstlern unentgeltlich zur Verfügung, die darin Konzerte zum Besten der Kriegswohlfahrtspflege geben wollen.

— Eugen d'Albert ist aus der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" ausgeschlossen worden, nicht etwa weil er ursprünglich englischer Staatsangehöriger ist, sondern, weil er sich den Beschlüssen des Vorstandes der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" nicht fügen wollte. Mitgeteilt wird diese Tatsache in dem als Privatdruck verbreiteten Schriftsatz des Reichsgerichts-Rechtsanwalts Dr. Mittelstaedt in Leipzig, gerichtet an den ersten Zivilsenat des Reichsgerichts in Sachen Bote & Bock sowie zahlreicher Komponisten und Verleger gegen die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer". Bemerkenswert ist die Schlußfolgerung, die der Schriftsatz aus dem Aufsehen erregenden Ausschluß eines Mannes von der künstlerischen Bedeutung d'Alberts zieht: „Praktisch bedeutet dies, daß der „Bezugsberechtigte" so lange gut aufgehoben ist, als er das Wohlwollen des Vorstandes der Genossenschaft deutscher Tonsetzer genießt, während er so gut wie rechtlos ist in dem Augenblick, in welchem er mit dem Vorstande in Widerspruch tritt und nun darauf angewiesen ist, die ihm verbrieften Rechte gegen den Willen des Vorstandes zu erzwingen". — Demgegenüber legt die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" Gewicht auf die Feststellung, daß „der Vorstand das satzungsmäßig vorgesehene Verfahren gegen Herrn d'Albert erst dann eingeleitet hat, als ein von einer Reihe der angesehensten Mitglieder der Genossenschaft gestellter Ausschließungsantrag vorlag". Immerhin eine geheimnisvolle Angelegenheit.

— Prof. Friedrich Gernsheim hat ein Tedeum für Chor, Orchester und Orgel beendet, dessen Uraufführung im Laufe dieses Winters in Berlin stattfinden soll.

Bückeburg. Prof. Richard Sahla, Hofkapellmeister in Bückeburg, feierte am 17. September seinen sechzigsten Geburtstag. Sahla, geboren in Graz, studierte dort bei W. A. Remy (Dr. Wilhelm Mayer, 1831—1898), besuchte 1868—1872 das Leipziger Konservatorium, wo er sich unter Ferdinand David zu einem hervorragenden Geigenspieler ausbildete, und trat als solcher 1873 im Gewandhaus auf. Von 1876 bis 1877 war er Konzertmeister in Gotenburg, dann im Wiener Hoforchester, 1882—1888 kgl. Konzertmeister in Hannover. Seit 1888 ist er Hofkapellmeister in Bückeburg.

Dresden. Der Dresdner Tonkünstlerverein hat einen beachtenswerten Beschluß angenommen: Seinen Mitgliedern ist es vom 15. September ab nicht mehr gestattet, in einer Wohltätigkeitsveranstaltung, in der in irgendeiner Form ein Eintrittsgeld erhoben oder in irgendeiner Form Geld einkassiert wird, mitzuwirken, wenn sich die betreffenden Veranstalter nicht vorher schriftlich verpflichten, einen Anteil am Reingewinn, mindestens aber 10 Mk., an die noch zu gründende Kasse des wirtschaftlichen Verbandes der konzertierenden Künstler in Dresden und Umgebung abzuführen und eine Zeitentschädigung zu gewähren. Diese Zeitentschädigung muß für jeden mitwirkenden Künstler mindestens 15 Mk betragen und steigert sich, wenn es sich um Duette, Quartette usw. handelt. Eine Verzichtleistung auf diese Zeitentschädigung darf nur zugunsten der oben erwähnten Verbandskasse stattfinden. Der Anteil der Verbandskasse am Reingewinn beträgt 10%, falls der Reinerlös nicht mehr als 200 Mk. ist, und 15%, falls er diese Summe übersteigt. Die Verpflichtung zur Abgabe dieses Anteils am Reingewinn kann unter gewissen Bedingungen wegfallen. Bei solchen Veranstaltungen, bei denen alles umsonst dargeboten wird, bei denen also z. B. kein Honorar, keine Saalmiete, keine Miete für das Instrument usw. bezahlt wird, muß in allen Fällen, insbesondere auch bei Kirchenkonzerten und Vespern, für jeden mitwirkenden Künstler mindestens je 5 Mk. an die Verbandskasse abgeführt werden. Außerdem sind jedem Künstler die Unkosten im Mindestbetrage von 5 Mk. zu ersetzen. Die Anträge wurden in einer Gesamtabstimmung fast einstimmig (von über 100 Anwesenden waren nur zwei dagegen)

angenommen. Auch der Vorstand des Musikpädagogischen Vereins hat zugesagt, die Anträge bei seinem Verein einzubringen, und der Verein der Musiklehrerinnen will sich anschließen. So ist denn zu hoffen, daß das aus der Not der Zeit geschaffene Werk einem Zustand ein Ende bereitet, der der Künstlerschaft nicht würdig war.

Leipzig. In Sachen Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gegen 51 Musikalienverleger und Komponisten verwarf das Reichsgericht am 18. September kostenpflichtig die Revision der G. D. T. gegen das Kammergerichtsurteil und entschied die Nichtigkeit sämtlicher Verträge, die die Tonsetzer und Verleger mit der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht in Berlin geschlossen haben.

Mannheim. Das Mannheimer Hoftheater hat seine Spielzeit unter erschwerenden Umständen für den regelrechten Weiterbetrieb eröffnet. Vom Schauspiel-, Opern- und Orchesterpersonal sind insgesamt 105 Mitglieder zum Kriegsdienst einberufen.

M.-Gladbach. Trotz der Kriegszeit und vieler jetzt überwundener Schwierigkeiten werden hier unter der Leitung des Kgl. Musikdirektors Gelbke 10 Winterkonzerte stattfinden, und zwar 4 Cäcilia- und 6 Sinfoniekonzerte. Durch die gegenseitige Ergänzung und Aushilfe der beiden städt. Orchester M.-Gladbach und Crefeld wurde die Orchesterfrage gelöst. Zur Aufführung gelangen an Chorwerken: Brahms: Requiem, Bruch: Glocke u. a., an Orchesterwerken: Beethoven: 2., 5. und 6. Sinfonie, Schubert: C dur-Sinfonie, Brahms: 2. Sinfonie, Mahler: 4. Sinfonie, Strauß: Eulenspiegel u. a. Als Solisten sind bis jetzt verpflichtet: Frau Crumbacher de Jong (Berlin), Frl. Hilde Ellger (Berlin), G. A. Walter (Berlin), Arthur van Eweyck (Berlin), Frau Elly Ney (Bonn), Frl. Lonny Epstein (Köln), Prof. Bram-Eldering (Köln), Elvira Schmuckler (Bonn), G. Thalau (Köln), sowie von hiesigen Künstlern: Frl. Ida Schürmann, Frau Weller-Uilrich, Frl. van Brüssel, Musikdirektor Gelbke und Kapellmeister Kleinsang.

Sondershausen. Das Fürstliche Konservatorium in Sondershausen hat mit einer Reihe wohlgelungener Prüfungs-Aufführungen wiederum ein Jahr seiner Tätigkeit abgeschlossen, auf das es trotz des Weltkriegs mit hoher Befriedigung zurückzublicken vermag. Sein Bestand an Schülern wie bewährten Lehrkräften ist ihm verblieben; es hat, unbeeinflußt von der gegenwärtigen Lage, rüstig weiterschaffen und mit dieser stillen Kulturarbeit in schweren Zeiten Segensreiches leisten dürfen. — Das neue Schuljahr beginnt am 30. September. Der Lehrplan, den der Leiter der Anstalt, Hofkapellmeister Professor Carl Corbach, versenden läßt, umschließt alle Fächer des musikalischen Wissens und seiner praktischen Betätigung, weist besonders auf die Gelegenheit für Orchestermusiker und zukünftige Dirigenten hin, sich in der berühmten Hofkapelle mit zu betätigen, bringt die Orchester-, die Kammermusik-Aufführungen, die Theaterspielzeit und das rege künstlerische Leben in Erinnerung, das seit alten Zeiten hier heimisch ist und schon Franz Liszt oft nach Sondershausen zog, wo der Meister nach eigener Aussage seinen Werken verständnisreiche und liebevollste Pflege entgegengebracht sah.

Straßburg. Das Straßburger Stadttheater wird in dieser Spielzeit zwei ältere romantische Opernwerke neu aufführen: Robert Schumanns „Genoveva" und Max Bruchs „Loreley".

Stockholm. Nächstens wird die königliche Oper in Stockholm ein Pantomimen-Ballett aufführen, das das berühmte Märchen Andersens vom Schweinehirten behandelt. Ein junger Maler, der auch als Tänzer aufgetreten ist, Einar Nerman, hat die Skizzen zu den Kostümen und den Dekorationen im Rokokostil gefertigt. Die Musik stammt von Kurt Atterberg.

Stuttgart. Die Orgel in der Hospitalkirche ist in einer der Bedeutung dieser Kirche entsprechenden Weise ausgebaut, d. h. in ihrem Hauptwerk auf 3 Manuale (Klaviere) erweitert worden, wozu noch dank der namhaften Spende eines

Gemeindegliedes auf einem 4. Manual eine Fernorgel gefügt werden konnte, die, etwa 50 m vom Hauptwerk entfernt und durch elektrische Leitung damit verbunden, ihre Aufstellung im Bühnenraum über dem Chor der Kirche an der Büchsenstraße gefunden hat. Die Erbauerin des Werkes ist die Firma Gebrüder Weigle in Echterdingen.

Wien. Die Leitung der Wiener Hofoper hat beschlossen, künftig nur jene Komponisten als Angehörige feindlicher Staaten in den Spielplan aufzunehmen, deren Werke bereits tantiemefrei sind. Lebende Komponisten feindlicher Staaten kommen also nicht zu Wort. Man geht dabei von dem Grundsatz aus, daß dem feindlichen Ausland keine Tantiemen zufließen dürfen, denn wenn diese auch augenblicklich nicht bezahlt würden, so könnte doch später darauf Anspruch erhoben werden.

Verlagsnachrichten

Ein neuer Parademarsch. Der von Ernst Leuschner komponierte Generalfeldmarschall von Hindenburg-Marsch ist von Seiner Exzellenz dem Herrn Generalfeldmarschall von Hindenburg dem neuformierten 2. masurischen Infanterie-Regiment Nr. 147, dessen Chef Seine Exzellenz ist, zum Parademarsch übergeben worden. Der Marsch ist im Musikalienverlag von Ernst Leuschner in Schweidnitz in verschiedenen Ausgaben für Klavier, Orchester, Militärmusik usw. erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 40

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 30. Sept. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Musikerbriefe aus Josef Liebeskinds Sammlung

Von Dr. **Max Unger**

Obgleich in der Aufstellung, die ich im 13. Heft dieses Jahrgangs der „Neuen Zeitschrift für Musik" von den Musikerbriefen aus dem Besitz von Josef Liebeskind in Leipzig geboten habe, versprochen wurde, nur bisher ungedruckte Schriftstücke mitzuteilen, müssen hier doch gleich von vornherein zwei — freilich alleinige — Ausnahmen gestattet werden. Sie betreffen je einen Brief von W. A. Mozart und Beethoven. Unsere Ansprüche auf die Genauigkeit der Wiedergabe sind, wenigstens den Briefen unserer Großmeister gegenüber, im Laufe der Jahre fast bis zur photographischen emporgeschraubt worden. Musterhaft in dieser Beziehung ist von den Gesamtausgaben von Musikerbriefen bisher allein die Sammlung der Briefe Mozarts und seiner Familie von Ludwig Schiedermair (einschließlich eines Bandes Bilder bei Georg Müller in München erschienen). Diese Ausgabe verdrängt nicht nur alle bisherigen mehr oder weniger sorgfältigen Sammlungen Mozartscher Briefe, sondern ist überhaupt für alle künftigen Ausgaben von Briefen auch anderer Musiker vorbildlich. Bei denkbar größter Sorgfalt und Genauigkeit der Textprüfung wird hier doch niemand — und das ist das Merkmal für einen künstlerisch sehenden und fühlenden „Philologen" — den Eindruck von schulfuchserischer Silbenstecherei bekommen. Höchstens wäre zu wünschen gewesen, daß die Anmerkungen, wenn auch nur ein wenig reicher bedacht worden wären. Breite und geschwätzige Anmerkungen sind gewiß ein Greuel; allzu knauserige erschweren dem Musikfreund — denn mit den paar Sonderforschern allein darf auch der Herausgeber nicht rechnen — unnötig den Gebrauch. Zu dem vortrefflichen Eindruck dieser Mozartbriefausgabe hat aber auch der Verlag ein übriges getan: Das Äußere ist so schön und schlicht gediegen, daß man die Bände gern in die Hand nehmen, aber ungern wieder weglegen wird.

Von dem Mozartbrief, den Josef Liebeskind besitzt (an den Vater vom 6. Dezember 1783), hat Schiedermair nur eine Abschrift benutzen können. Diese ist gewiß nicht schlecht, aber doch nicht so genau, wie sie sich ein so sorgfältiger Textprüfer wie der genannte wünscht. Das schöne Schreiben (Schiedermair Nr. 262) lautet:

„Vienne ce 6 de Dec^{bre} 1783.

Mon très cher Père! —

Da ich nicht vermuthen koñte, daß sie mir eher nach Wieñ schreiben würden, ehe ich ihnen meine Ankunft alda berichtete, so gieng ich erst heute zum Peisser um wegen eines Briefes Nachfrage zu thun, alwo ich dañ ihr schreiben vom 21^{t} Nov^{br} fand, welches schon 12 Täge hier lag. — Mein schreiben von hier werden sie hofentlich erhalten haben. — Nun muß ich sie um was bitten. — sie werden sich erinnern, daß, als sie nach München kam̃en, als ich die grosse opera schrieb, sie mir die schuld von 12 Louis'd'or so ich an Hr: Scherz in Strasburg gemacht habe, vorhielten — mit den Worten. — mich verdriest nur dein weniges Vertrauen so du zu mir hast — genug — ich habe halt nun die Ehre 12 Louis'd'or zu zahlen. — ich reiste nach Wieñ; — sie nach Salzburg. — Nach ihren Worten mußte ich glauben daß ich mich wegen diesem nichts mehr zu besorgen hätte. — ferner, weñ es nicht geschehen wäre, so würden sie mirs schreiben — und nun, da ich bey ihnen war, mündlich sagen. — stellen sie sich nun meine Verlegenheit und erstaunen vor, als vorgestern Jemand aus des H: Banquier Öchters schreibstube zu mir kam̃, und mir einen Brief brachte; — der brief war von H: Hafner in Salzburg, woriñ ein Einschluß von H: scherz war. — weil es nun ganze 5 Jahre sind, so sind zwar auch die intereßen verlanget worden, worauf ich aber ganz gerade sagte, daß da nichts daraus wird; — mit den beysaz, daß ich von rechtswegen nicht einmal schuldig wäre einen kreuzer zu zahlen, indem̃ es nur ein auf 6 Wochen ausgestellter Wechsel, folglich ein verfallener Wechsel seye. — Jedoch in betrachtung der freundschaft des H: scherz zahle ich das Capital. — keine interesn sind nicht vorgeschrieben worden, folglich bin ich auch keine schuldig. — ich verlange nichts bey ihm, liebster Vater, als daß sie die güte haben nur bis einem Monath bey H: Hafner oder vielmehr Triendl für mich gut zu stehen. — sie, als ein Mañ von erfahrung könen sich leicht vorstellen, daß es mir eben izt sehr ungelegen wäre, mich zu entblössen. Der schreiber von H: Öchser[1]) hat mir nicht unrecht geben könen, und sagte nur sie würden es dem H: Hafner melden. — was mir bey der ganzen sache an unangenehmsten, ist, daß H: scherz nicht die beste Meynung von mir haben wird. — ein beweis, daß ohngefähr, zufall, umstände, misverstand und was weis ich alles, öfters einen Mañe unschuldiger weise um seine Ehre bringen könen! — warum hat H: scherz die ganze lange zeit nichts mehr von sich hören lassen? — Mein Name ist doch nicht so verborgen! — Meine opera welche in Strasburg aufgeführt

[1]) Hier „Öchser", das erstemal (s. o.) lese ich „Öchter".

worden, hat ihm doch wenigstens müssen vermuthen lassen daß ich [in] Wieñ war? — und dañ seine Correspondence mit dem Hafner in Salzburg — hätte er sich das erste Jahr gemeldet, ich hätte ihn auf der Stelle und mit Vergnügen gezahlet; — ich werde es auch izt thun — aber auf der stelle bin ich es nicht im Stande; — oder glaubte er vielleicht er hätte mit einem Dumkopf zu thun, der zahlen würde was er nicht schuldig ist? — Da mag er den Dum̃kopf auf sich nehmen. — Nun von etwas andern. es fehlen nun noch 3 arien so ist der erste Act von meiner opera fertig. — Die Aria Buffa — das Quartett — und das Finale kañ ich sagen daß ich ganz vollkom̃en damit zufrieden bin, und mich in der that darauf freue. — Drum wäre mir leid weñ ich eine solche Musique müsste umsonst gemacht haben; das heisst weñ nicht das geschieht was unumgänglich nöthig ist. — weder sie, noch der Abate Varesco, noch ich haben die reflexion gemacht daß es sehr übel lassen wird, Ja die opera wirklich fallen muß, weñ keine von den 2 Haupt frauenzim̃er eher als bis auf den lezten augenblick auf das theater kom̃en, sondern im̃er in der festung auf der Bastein oder Ramport herum spazieren müssen. — einen ackt durch traue ich den zusehern noch so viel geduld zu — aber den 2t. köñen sie ohnmöglich aushalten, das kañ nicht seyn. — Diese Reflexion machte ich erst in Linz. — und da ist kein ander Mittel, als man läßt im 2t. ackt etwelche scenen in der festung vorgehen. — Camera della fortezza. — Mañ kañ die scene machen wie Don Pippo befehle giebt die gans in die festung zu bringen; daß dañ das zim̃er in der festung vorgestellt wird, woriñ Celidon und Lavina sind. — Pantea köm̃t mit der gans hinein. — Biondello schließt heraus. — Man hört Don Pipo kom̃en. Biondello ist nun wieder gans. — Da lässt sich nun ein gutes quintett anbringen, welches desto komischer seyn wird, weil die gans auch mit singt. — übrigens muß ich ihnen sagen, daß ich über die ganze gansshistorie nur deswegen nichts einzuwenden hatte, weil 2 Mäñer von mehr Einsicht und überlegung als ich, sich nichts dagegen einfallen liessen; und daß sind sie und Varesco. — izt ist es aber noch zeit auf andere sachen zu denken — Biondello hat einmal versprochen daß er in den thurm hinein kom̃t; — wie er es nun anfängt, ob er durch eine gemachte gans oder durch eine andere list hineinköm̃t, ist nun einerley. — ich dächte man köñte vielle komischere und Natürlichere Sachen anbringen, weñ Biondello in Menschengestallt bliebe. — zum Beyspiell köñte die Nachricht das sich Bondello aus Verzweiflung daß es ihm nicht möglich wäre in die festung zu kom̃en den wellen überlassen hätte gleich am anfange des 2t. acts geschehen. — er köñte sich dañ als ein Türk oder was weis ich verkleiden, und Pantea als eine sclavin |: versteht sich als ein Mohrin :| vorführen. — Don Pippo ist willens die sclavin für seine Braut zu kauffen. — Dadurch darf der sclavenhändler und die Mohrin in die festung, um sich beschauen zu lassen. — Dadurch hat Pantea gelegenheit ihren Mañ cuiniren, und ihm Tausend impertinenzen anzuthun und bekom̃t eine bessere Rolle. — Deñ wie komischer die welsche opera ist, desto besser. — Nun bitte ich sie dem H: Abate Varesco Meine meynung recht begreiflich zu machen, und ich liess ihn bitten fleissig zu seyn. — ich habe auf die kurze zeit geschwind genug gearbeitet. — Ja ich hätte den ganzen ersten act fertig, weñ ich nicht noch in einigen arien in den wörtern Veränderungen brauchte; — welches ich aber bitte ihm izt noch nicht zu sagen. — — Meine teutsche opera Entführung aus dem serail — ist in Prag und in Leipzig — sehr gut — und mit allem beyfall gegeben worden. — beydes weis ich von Leuten die sie aldort gesehen haben. — ich werde mir mühe geben den H. von Deckelmañ aufzusuchen, und ihm dañ die Cadenzen nebst dem Concert, wie auch die 4 ducaten mitgeben. — ich bitte sie aber schicken sie mir sobald möglich Meinen Idomeneo — die 2 violin Duetten — und Seb: Bachs Fugen — Idomeneo brauche ich — weil ich diese fasten | nebst meine academie im Theater :| 6 subscriptions academien geben werde; wo ich auch dariñ diese opera producieren möchte. — ferners bitte ich sie den Tomaselli zu ersuchen daß er uns möchte das Salben-Recept für den aufschlag zukom̃en lassen, indem es uns tröfliche Dienste gethan; — und man nicht wissen kañ ob man es nicht wieder zu brauchen hat — oder wenigstens Jemand damit dienen kañ. — es ist allzeit besser ich hab als ich hätte. — Nun Adieu — Meine frau und ich küssen ihnen 1000 mal die Hände, und umarmen unsere liebe schwester von Herzen, und sind Ewig Dero

gehorsamste kinder
W: et C: Mozart

P: S:
ich bitte den Varesco recht zu bereden und zu Preßieren. — bitte bald die musique zu schicken. — Die gretl, den Heinrich, und die Hañi küssen wir. — Der gretl werde nächster Tagen schreiben. Dem Heinrich lass ich sagen, das ich in Linz und hier schon vielles zu seinem Vortheil geredet habe: — er solle sich recht auf das staccato begeben. — Deñ nur in diesem köñen die Wiener den La Motte nicht vergessen. —

Adieu"

Über die meisten von den hier genannten Personen habe ich leider und merkwürdigerweise an den in Frage kommenden Stellen keinen Aufschluß finden können, weder bei Schiedermair noch bei Jahn, dessen Mozart-Werk wohl übertrefflich, aber trotz manchen Versuchen übrigens immer noch nicht übertroffen ist. Daher kann ich dem Leser nur den mehrfach genannten Varesco vorstellen: Das war der Salzburger Hofkaplan Giambattista Varesco, der Textdichter des „Idomeneo". (Dieses Werk ist übrigens auch am Anfang des Briefes mit der „großen Opera" gemeint.) Die Oper aber, wovon der Brief sonst hauptsächlich handelt, heißt L'oca de Cairo (Die Gans aus Kairo). Das von Varesco dazu gedichtete und geschriebene Textbuch befindet sich in der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Es zerfällt (nach Jahn-Deiters, 4. Aufl. S. 262/63) in drei Teile: „Der erste enthält die Dichtung des ersten Aktes, der mittlere eine zweite durch Mozart veranlaßte Bearbeitung (siehe den obigen Brief), der letzte die prosaische Inhaltsangabe der Oper. Das Ganze ist mitgeteilt von Graf Waldersee (Allg. M.-Ztg. 1882, S. 693 f.), und im Anhange des Revisionsberichts zur neuen Ausgabe (von Mozarts Werken) S. 125 ff." In den gegen Ende erwähnten Violinduetten sind die beiden 1783 in Salzburg entstandenen Duette für Violine und Bratsche zu sehen. Die am Anfang behandelte Geldangelegenheit fällt, wie Mozart selbst berichtet, fünf Jahre zurück. Mozart war 1777 nach München, wo er auf eine Anstellung hoffte, und dann nach Paris gereist. Auf dem Hin- oder Rückwege kam er wohl über Straßburg, wo sich die Schuldsache abspielte.

Auch das folgende Beethoven-Briefchen bietet kleine Verbesserungen der bisherigen Drucke. Es ist an Ignaz von Gleichenstein geschrieben, der ihm besonders in den Jahren 1807—09 in allerhand geschäftlichen und freundschaftlichen Angelegenheiten zur Seite stand; ohne Jahr „am 16. Juni“ geschrieben, gehört es aber ins Jahr 1807, da Beethoven Ende April d. J. unter anderen auch Nikolaus Simrock in Bonn eine Anzahl Werke angeboten hatte (darunter die B dur-Sinfonie, die Koriolan-Ouvertüre, das Violinkonzert und das C moll-Klavierkonzert). Simrock antwortete ihm darauf am 31. Mai. Auf diese Antwort bezieht sich unser Brief an Gleichenstein:

„Ich hoffe von Dir eine antwort — was den Brief von Simrock anbelangt, so glaube ich, daß man diesem mit Modifikation doch die Sachen geben könnte, da es doch im̄er eine gewisse Sum̄e wäre, man könnte mit ihm den Kontrakt auf nur paris machen, Er kann doch hernach thun, was er will — so könnte das Industrie-Komtoir nichts dagegen einwenden — was glaubst du? — Mir geht noch nicht sehr gut, ich hoffe es wird besser werden — kom̄ bald zu mir — ich umarme dich von Herzen — viele Empfehlungen an einen sehr gewissen Ort

Dein
Beethoven

[Auf der Rückseite:]
Baaden am 16ten juni

Meinem Freunde Gleichenstein ohne gleichen im guten und bösen. Das Numero von Gleichensteins wohnung.“

Der Hinweis Beethovens, man könne den Verlagsvertrag mit Simrock „auf nur Paris“ machen, bedeutet, daß dieser, da Bonn damals französisch war, das französische Verlagsrecht, das Wiener Industriekontor aber das deutsche bekommen sollte. Die „Empfehlungen an einen sehr gewissen Ort“ hat man auf das Haus Malfatti beziehen wollen, mit dem Gleichenstein und Beethoven auf gutem Fuße standen.

Von dem dritten Großmeister des klassischen Dreigestirns von der Wende des 18. Jahrhunderts, von Joseph Haydn, kann ich leider kein eigenhändiges Schriftstück mitteilen, jedoch einen von ihm als Zeuge mitunterzeichneten Heiratskontrakt. Es handelt sich um die Verheiratung eines Magistratsdieners Franz Disenni mit einer Nichte von Haydn, Ursula Barbara Schaiger, die der Schilderer von Haydns Leben erst durch diese Urkunde kennen lernt. Hier stehe sie:

„In Namen der allerheiligsten Dreyfaltigkeit Gott des Vaters, Sohn und heil. Geist.

Heut untergesetzten dato ist zwischen dem Wohledel gebohrnen Herrn Franz Xav: Disenni Magistratsrathsdiener in Wienn als Brautigam Eines dann der ehr- und tugendsamen Jungfrau Barbara Schaigerin des H: Karl Schaiger gewesenen bürgerl: Berückenmacher in Wienn so noch in Leben mit Barbara Kellerin dessen Ehegattin seel. erzeugten Tochter als Braut anderen Theils nachstehender Heurathskontrakt beschlossen worden.

Erstens verheurathet die Jungfrau Braut ihrem obgedachten H: Brautigam und künftigen Ehegatten nebst der von ihr angeschafften Einrichtung zu einem wahren Heurathsgut von ihrem wirklich besitzenden Vermögen Ein Hundert Fünfzig Gulden welche

Zweitens der Herr Brautigam Landgebräuchlich mit Drey Hundert Gulden widerlegt, welches Heurathsgut samt Widerlage zusamen zu Vier Hundert Fünfzig Gulden auf überleben verstanden sein solle, waß sie beyde

Drittens während der Ehe über das gegenwärtig besitzende und in einem besondern Verzeichnüß enthaltene jeden theil besonders zugehörige Vermögen ererben, erwerben, oder auf waß imer eine rechtmäßige Art überkom̄en, solle gemeinschaftliches Gut unter ihnen seyn, folglich bey einem erfolgenden Todfall wenn eheliche Kinder vorhanden die Hälfte den Kindern, die andere Hälfte dem überlebenden Theil, ohne Kinder aber das ganze Vermögen den überlebenden Theil zustehen. Alles getraulich und ohne Gefährde.

Zur Urkund dessen sind zwey gleichlautende Exemplarien errichtet, und jeden Theilnehmer unter ihrer und der Herr Zeugen Unterschrift, und Fertigung behändigt worden. Wienn den 1t. September 1800

Franz Disenni MagstRathsdiener als Bräutigam.	Ursula Barbara Scheiger als Braut
Paul Johann Sirbeck k k Haupt[unleserlich]Amts Assistent als Beystand	Joseph Haydn Fürstl Esterhazischer CapellMeister als Beystand.“

Die Urkunde weist noch vier Siegel auf, worunter eins das Monogramm J H darstellt. Die verwandtschaftlichen Beziehungen Haydns zu der Braut reime ich mir (nach C. F. Pohl, Jos. Haydn I S. 196) wohl richtig so zusammen: Haydns Frau Maria Anna war die Tochter des Perückenmachers Johann Peter Keller; eine von deren drei Schwestern hieß Barbara, die einen gewissen Schaiger heiratete. Das waren (nach dem Anfang unserer Urkunde) die Eltern von Ursula Barbara Schaiger. Ein reizendes kleines Bild drängt sich einem zwischen den Zeilen des vergilbten Schriftstückes hervor: Der weltberühmte 68jährige Alte im engsten Familienkreis ihm verwandter kleiner Leute.



Über Webers Klaviermusik

Von **Paul Dietzsch**-Leipzig

Ist Weber in der Geschichte der Klaviermusik auch nicht eine epochemachende Erscheinung wie in der Geschichte der Oper, so ist er doch auch hier ein wichtiges und notwendiges Glied in der Kette der Entwicklung und verdient darum nicht die Geringschätzung, welche ihm Ludwig Nohl in seiner kleinen Weber-Biographie zuteil werden läßt. Dieser sonst so wortreiche Schriftsteller erwähnt von W.s Klavierwerken nur die Variationen über Themen von Vogler, die Es dur-Polonaise, die Aufforderung zum Tanz, das Konzertstück. Der Weber der Klaviersonaten, des Klaviertrios, der reizenden vierhändigen Stücke aber wohnt für Nohl auf unbekannten Sternen.

Wie Weber dem Orchester ungeahnte Wunderklänge entlockte, so hat er auch das Klavier um neue Möglichkeiten bereichert. Eine Phantasie von so ausgesprochen malerischer Tendenz mußte sich naturgemäß im Orchester bedeutender entfalten, und sie mußte andererseits auch dem Klavier den Orchestercharakter aufprägen. W. bewegte sich also hier mit etwas verkürzten Schwingen; darum konnte auch seine Gemütswelt sich nicht so ausströmen wie in den Opern.

Übrigens kommt die klavieristische Brillanz bei W. nie zu kurz und gerade die eigentümliche Mischung des rein Klaviermäßigen mit dem Orchestralen gibt seiner Technik die Signatur. Im einzelnen charakterisiert sich diese Technik durch weite Griffe und noch weitere Sprünge, Besonders die letzteren! Sie bieten ein Analogon zu den kecken Gedankensprüngen Jean Pauls. Man sehe sich einmal das Finale des Es dur-Konzertes an: kein Komponist vor W. hatte Ähnliches gewagt. Freilich war es nicht nur der romantische Geist, der ihn zu solchen Extravaganzen reizte, sondern auch ein physisches Moment: er verfügte über ungewöhnlich große Hände.

Daß die Technik des Pianisten-Komponisten in ihrem besonderen Charakter durch physische Momente mitbestimmt wird, ist gar nicht zu verkennen. Wer gewahrt nicht bei Chopin in dem Vorwiegen des leichtflüssigen Passagenspiels und in dem Zurücktreten des Akkord- und Oktavenspiels die zarte Konstitution des Komponisten? Und wer gewahrt nicht bei Brahms den entgegengesetzten Fall und das umgekehrte Verhältnis?

Schon mit seinem Op. 1, sechs Fughetten, betrat W. das Gebiet der Klaviermusik, das seine zweite Heimat wurde; denn die erste war und blieb die Bühne. Das Gebiet der strengen Instrumentalformen aber hat er nicht wieder betreten. Größere Ausdauer entwickelte er in der Variationsform, und schon sein Op. 2 erregt, obwohl noch recht schülerhaft, unser Interesse. Das Thema ist von einem eigen keuschen Zauber, der uns wie erster Frühhauch berührt, und der ganz Weber ist — und der uns ganz wundersam berührt, wenn wir dabei an den Sturm der Leidenschaft, an das dämonische Feuer denken, das auch ganz Weber ist. Von den Variationen ist die 3. und die 5. charakteristisch; in dieser regt sich die W.sche Grazie, in jener die W.sche Dämonik. In Op. 6 macht sich die vierte Variation durch orchestrale Klavierbehandlung bemerklich: das Thema wird hier pp vom Streichquartett vorgetragen, während die hohen Holzbläser sich in ausdrucksvollen Figuren bewegen. In dem Thema von Op. 9 spüren wir wieder den ersten Frühhauch aus Op. 2, und auch hier findet sich unter den Variationen eine kleine dramatische Szene, in der sogar ein Rezitativ vorkommt.

Die Variationen über Vien quà Dorina bella verdienen den Preis vor allen übrigen. Sie sind frisch erfunden und glücklich kontrastiert; das Thema aber mit seiner schwärmerisch graziösen Melodik möchte man für W.s eigene Schöpfung halten, so sehr ist es seiner Weise verwandt. Es entstammt derselben Gefühlsregion wie Preziosas „Einsam bin ich, nicht alleine". In der Schlußvariation erscheint ein Takt mit Zweiunddreißigsteln, der sich rhythmisch von allem übrigen so sehr unterscheidet, daß er in das Stück gar nicht zu gehören scheint und uns durch seine Fremdartigkeit frappiert. Auch später, so oft er noch erscheint, behauptet er sich in seiner starren, eigensinnigen Haltung, ohne die geringste Neigung, mit seiner Umgebung in nähere Beziehung zu treten. Es entspricht ganz dem romantischen, mehr sprung- als schrittweise sich bewegenden Geiste W.s, daß er solche Paradoxa oft plötzlich hinwirft, ohne sich mit ihrer Auslegung weiter zu befassen; er zeigt sich hier als vollwertiger Partner der Grillenhaftigkeit und Willkür unserer romantischen Dichter.

Der Reiz eines schönen Themas ist nicht der einzige der diese Variationen vor den späteren über „Schöne Minka" auszeichnet. Trotz seines technischen Glanzes gehört dieses Werk nicht zu den Sonntagskindern der W.schen Muse. Nicht nur die Inspiration, auch die Grazie läßt den Komponisten manchmal im Stich. Am interessantesten ist die Einleitung, die sämtliche Variationenmotive in dieser Reihenfolge bringt: 1, 3, 5, 2, 6, 8, 7, 9. (Die 4. Variation bringt nur harmonische Veränderungen.) Trotz des knappen Terrains, auf dem sich dieser Aufmarsch vollzieht (9 Takte), empfindet der unbefangene Hörer nirgends einen den natürlichen Fluß der Tongedanken hemmenden Zwang. Welches Geschick W. in solchen Zusammenstellungen besaß (Sachregistern, wie die zeitgenössische Kritik spöttelnd bemerkte), das wissen wir aus seinen Ouvertüren.

Trug W. im Finale der Vien quà-Variationen die polnische Mütze, so erscheint er hier im spanischen Mantel — eine Ausländerei, eine Freude an kosmopolitischen Maskeraden, die Wagners Wort, daß W. einer der deutschesten Musiker sei, nicht widerlegt, sondern bestätigt. Der Pralltriller ist in diesem Stücke merkwürdigerweise stets ausgeschrieben. Mit dem Thema kämpft ein anderes, von ihm grundverschiedenes, eben jenes spanische, um den Vorrang, und dieser russisch-spanische Krieg wird erst in der Coda zugunsten Rußlands entschieden. Vor der Coda aber finden sich zwei Takte eingeschoben, die weder russisch noch spanisch, sondern deutsch, nur deutsch sind. Es sind nur zwei Takte, und sie stehen in gar keiner Beziehung zum übrigen; aber alle romantische Sehnsucht und Schwärmerei der Weberschen Seele hat sich in sie ergossen. Nur muß man sie sich von Holzbläsern ausgeführt denken. Hier hätte Nietzsche lernen können, daß auch vor Wagner schon ein Musiker verstand, in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit an Sinn und Süße zu drängen.

Die Variationen über ein Thema aus „Joseph" sind technisch wohl die schwierigsten von allen. War Weber wirklich imstande, die Sechszehnteltriolen der Schlußvariation presto zu spielen, so konnten wenig zeitgenössische Virtuosen mit ihm wetteifern. Freilich findet sich hier viel kulissenmäßig Derbes, und es muß Verwunderung erregen, wie der zartfühlende W. doch wieder solcher Kraftstücke fähig war.

Webers erstes Klavierkonzert (C dur) ist eines der liebenswürdigsten Werke der Frühromantik, voll Jugendsehnsucht und Jugendlust! Hier blüht noch nichts in voller romantischer Pracht; aber alles keimt und treibt ihr entgegen. Es erzählt von der glücklichsten Zeit des Lebens, wo wir zum Leben wenig mehr brauchen als Sterne, Blumen und Träume . . ., wo uns die eigene Brust noch eine terra incognita ist, wo wir noch täglich Entdeckungsreisen in unserm Innern machen, noch nicht uns mit der Kultur des errungenen Besitzes begnügen . . ., wo wir, abgewandt der Außenwelt, nichts begehren als ungestört das innere Keimen und Sprossen zu schauen, dem Rauschen und Brausen der inneren Quellen zu lauschen . . . Was tut es, daß unter den frischen Blumen sich einige welke Blätter befinden! Sie erhöhen den poetischen Reiz; denn sie mischen in die Freude an ungebrochener Jugendkraft die Wehmut über die Vergänglichkeit der Menschenwerke.

In das Lob, das La Mara dem Adagio zollt („von wahrhaft klassischer Schönheit"), vermag ich jedoch nicht einzustimmen. Zwischen den Seitenflügeln sieht dieser Mittelbau etwas kümmerlich aus; er zeigt wenig

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“
Schriftleitung: Friedrich Brandes

Musette

von

Michel Pignolet de Monteclair (1666-1737)



Gebrüder Reinecke, Leipzig

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“
Schriftleitung: Friedrich Brandes

Musette

von

Michel Pignolet de Monteclair (1666-1737)

Flöte oder Violine

Bearbeitung von Carl Reinecke



Gebrüder Reinecke, Leipzig

Webersche Eigenart und schließt, wenn man es noch lange nicht erwartet, gleich als wären dem Komponisten die Gedanken voreilig ausgegangen. Denn wo die Gedanken fehlen, da stellt zur Unzeit oft der Schluß sich ein. Im Finale herrscht große Ungezwungenheit in der Wahl und Verarbeitung des Materials; auch ländlerartige Motive werden nicht verschmäht. Die rauschende Achtelfigur des Hauptthemas ist vielleicht einer Begleitungsfigur in Mozarts „Wenn du fein fromm bist" entsprossen.

Auch die ersten Takte der F dur-Episode finden sich schon im Adagio von Beethovens C dur-Konzert (Takt 30 und 31). Der Schluß ist von zündender, berauschender Wirkung, ein wahrhaft dionysischer Taumel; ja, Weber war damals noch jung!

Das zweite Konzert (Es dur) ist entschieden moderner in Erfindung und Technik; es verhält sich zum ersten ungefähr so wie die Euryanthe zum Freischütz: hier schlichte Waldesromantik, dort glänzende Ritterromantik. Der erste Satz mit seinen punktierten Rhythmen erinnert an die Euryanthenouvertüre, und das ganze Konzert erinnert an Beethovens Es dur-Konzert. Die Ähnlichkeit läßt sich bis in technische Details hinein verfolgen. Beide Konzerte sind in Es dur geschrieben, beide beginnen ff., auf der Tonika, bei beiden steht das Adagio in H dur, das Finale im Sechsachteltakt; auch die Hauptthemen der Finalsätze zeigen unverkennbare Verwandtschaft; beide Konzerte schließen mit einem più mosso, bei Beethoven in Tonleiterpassagen, bei Weber in Oktavengängen. Gemeinsam ist beiden Konzerten auch der Charakter der einzelnen Sätze: der glanzvoll ritterliche des ersten, der feierlich innige des zweiten; nur im Finale ist Webers Pulsschlag feuriger. Im ersten Satze trifft man auf eine schwache Stelle, wo sich W. modulatorisch allzusehr gehen läßt. Es ist das große crescendo, welches die Wiederkehr des Hauptthemas einleitet.

Aber bestände auch der ganze erste Satz aus solchen crescendos, für alles würde uns das Adagio entschädigen: eine der schönsten Blüten romantischer Musik, was sicher auch allgemein bekannt wäre, wenn es Beethovens Namen trüge. Zwar nicht den überirdisch leuchtenden Adagios des letzten Beethoven, aber denen des mittleren Beethoven kann es sich sehr wohl anreihen. Welche Zaubertöne! Bei denen man nur eines bedauern mag: daß sie nicht ganz dem Orchester gehören!

W. gibt sich häufig nicht die Mühe, den Wiedereintritt eines Themas sorgfältig zu motivieren. Wozu auch? Wenn man sich die Sachen doch leichter machen kann! Ein rascher Anlauf, ein Sprung — und es ist getan!

Einen solchen Sprung tut W. im Finale des Es dur-Konzertes, nach der sehnend schmerzlichen G moll-Episode. Mochte damals ängstliche Schulgelehrsamkeit das Köpfchen schütteln: wir freuen uns heute um so mehr des kühnen Geistes, der vom Wirbelsturm der Begeisterung hoch über die höchsten Kirchtürme der Philisterreligion davongeführt wird; der mit seinen romantischen Dichterkollegen verbrüdert ist durch die Überzeugung, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich anerkennen dürfe.

Am bekanntesten unter Webers Klavierwerken sind die kürzeren Solostücke geworden. Besonders die in Dresden geschriebenen bezeugen in jedem Takt die Meisterreife. Die Polonaisen haben außer dem Verdienst ihrer eigenen Existenz noch das, die unsterblichen gleichnamigen Schöpfungen eines späteren Romantikers angeregt zu haben. Im Momento capriccioso gaukeln schon alle Elfen des Oberon; die Vorlage zu diesem Stück ist vielleicht im Eroika-Scherzo zu suchen. Als echter Dramatiker ist W. ein Meister der Gegensätze. Wie hinreißend wirkt es z. B. in der E dur-Polacca, wenn auf den glänzenden Abschluß des Hauptsatzes sogleich die sanfte Kantilene folgt: es ist, als sei plötzlich eine Welt versunken und eine neue erstanden! — So wirkt es auch in der Oberon-Ouverture, wenn das Motiv „Jetzt gießt sich aus ein sanfter Glanz" zuerst ff im Streichorchester, darauf pp bei den Bläsern erscheint; der Eindruck wird hier noch durch jähen Übergang in eine entfernte Tonart verstärkt. — Ein Prachtstück dieser W.schen Kunst der Gegensätze ist die „Aufforderung zum Tanz". Zuerst ein von seelenvoller Melodie geschwellter Satz, dann ein feuriger Anlauf, dann ein graziös tändelndes Motiv, dann ein entfesselter Passagenstrom, dann ein Wiegen und Wogen in breitergossener Melodie — ein Bild das andere ablösend, eins vom andern grundverschieden und doch alle wunderbar zusammenstimmend!

Von den 4 Sonaten W.s ist die erste (C dur) die technisch glänzendste, eine echte Virtuosensonate. Das Allegro ist ein Beispiel massiver Vollgriffigkeit, vor dem wir staunend stehen, wenn wir an die Klavierwerke mancher Zeitgenossen (Beethoven, Schubert) denken. Das Adagio ist ganz von romantischem Mondschein übergossen. Im Anfang hören wir Agathes Stimme, wie sie sich vertrauensvoll zum Höchsten wendet. Im Mittelsatz grollen und drohen die höllischen Mächte. Auch im letzten Teil regt sich's noch unheimlich; in der Höhe aber leuchtet mild und klar Agathes Stimme und machtlos versinkt der Zauberspuk in der Tiefe.

W. schreibt zu seinen Sonaten nominell Menuetts, in Wirklichkeit aber Scherzi im Beethovenschen Sinne. Wie im Adagio dieser Sonate den Zauber- und Hexenmeister Weber, so spüren wir im Scherzo den Schöpfer der Elfenromantik. Der berühmteste, aber gleichwohl sterblichste Teil der Sonate ist das Rondo, Perpetuum mobile genannt, das Tschaikowsky in einen Dauerlauf für die linke Hand verwandelt hat. In diesem sausenden Passagensturm rascheln so viele verwelkte Blätter! Eine von Schumanns „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" lautet: „Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur wo die Fertigkeit höheren Zwecken gilt, hat sie Wert". Diese höheren Zwecke hat W. hier allzusehr außer acht gelassen.

Die zweite Sonate (As dur) trägt in ihrer quellenden Melodienfülle noch mehr als ihre ältere Schwester die Züge ihres Vaters. Das Andante beginnt im einfachen Romanzenton, den jedoch die unruhige Seele W.s nicht festzuhalten vermag. Hier tritt der Orchestercharakter wieder deutlich hervor: Die Oboe- bezw. Klarinettmelodie wird von Streichinstrumenten pizzicato begleitet; man beachte die wundervolle Fagottmelodie vom 9. Takte ab. Die kleine C dur-Episode enthält einen naiven Anklang an das von W. variierte Joseph-Thema, das ihn auch im Freischütz noch einmal heimsucht („Unsichtbare Mächte grollen"). Ein wahrer Sternschnuppenregen geistreicher Einfälle sprüht und funkelt im dritten Satze; einen wundervollen Kontrast bildet das Trio mit einer jener sehnsuchtgeschwellten Klarinettenmelodien, die W.s Spezialität sind. Nach diesem Scherzo hat das Finale einen schweren Stand; es ist etwas salopper in der Hal-

tung als die übrigen Sätze, trägt aber die Züge seines Schöpfers.

Im ersten Satze der D moll-Sonate kommt W. dem klassischen Sonatenideal am nächsten. Er enthält Stellen von wildem Ausdruck; er ist mit den gleichen Farben gemalt wie Kaspars Triumphlied. Nie war W. unwirscher und unmelodischer gelaunt! Selbst der kantable Seitensatz macht bei weitem nicht den Eindruck, den man an dieser Stelle von diesem Komponisten erwartet. Die Sonne der Weberschen Melodie steht hier im Zeichen des Steinbocks und hat nicht die Kraft, die kalte Erde zu erwärmen. Am Schlusse des Satzes erscheinen Passagen, die Chopin offenbar in den Ohren klangen und in den Fingern juckten, als er die Coda seines F moll-Konzertes schrieb.

Auch der zweite Satz, Variationen über ein echt Webersches Thema, ist mit besonderer Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt. Eine um so nachlässigere Komposition zeigt das Finale. Man sehe nur die saloppe, zynische Art, wie die Melodie des Seitensatzes bei ihrer Wiederholung eingeführt wird und wie dieser sogleich dem Mittelsatz (scherzando) den Kleidsaum abtritt! Doch ist jener Seitensatz vom wunderbarsten Liebreiz: der Zwiegesang einer männlichen und einer weiblichen Stimme, so con anima, aus dem Herzen zum Herzen sprechend, daß man unwillkürlich nach Worten für diese Melodien sucht. Das con anima ist eine Lieblingsvortragsbezeichnung W.s und sie ist so recht bezeichnend für seine Empfindungsweise. Diese ist weder von der schaurigen Tiefe Bachs, noch von der erschütternden Größe Beethovens, noch von der erschreckenden Heftigkeit Wagners; con anima, innig und warm: so ist die Webersche Seele.

Jener Seitensatz steht übrigens so abgeschlossen da, geht so wenig eine chemische Verbindung mit den sonstigen Elementen des Stückes ein, daß man wohl nicht fehlgeht in der Vermutung, er sei nicht ursprünglich für das Finale bestimmt, sondern nachträglich eingefügt. Auch erfordert er eine erhebliche Verlangsamung des Tempos, wenn sein Gefühlsinhalt zu voller Geltung kommen soll.

Die vierte Sonate (E moll) wird von R. Schumann als „sehr merkwürdig" genannt. Sie ist es auch, zumal als W.sche Schöpfung. Diese letzte Sonate bezeugt uns ebenso wie die ihr folgende letzte Klavierkomposition Webers, das F moll-Konzert, daß in der Seele des Künstlers ein Ernst, ein Hang zur Schwermut schlummerte, den ein längeres Leben gewiß noch vertieft und gesteigert hätte. Zwar fehlt es nicht an freundlicheren Bildern, doch vermögen sie den pessimistischen Grundzug nicht auszulöschen. Der Anfang zaubert uns Fatimes melancholisch-graziöses Bild vor die Seele: Arabiens einsam Kind. Ein wahres Gewitter der Leidenschaft bricht in der Durchführung los, vereinzelte Sonnenblitze fallen durch das düstre Gewölk; später spannt sich der Regenbogen eines con anima aus — aber es ist nicht die Brücke, die zum Frieden führt.

Das Scherzo hat etwas Elementarisches, Naturalistisches, das in der Erfindung, in der Harmonik, im jähen Wechsel der Bewegung, in schroffen dynamischen Kontrasten zum Ausdruck kommt; es ist ein Tanz der Erd- und Luftgeister aus Oberon. Auch das Trio wahrt den Charakter des Elementaren; die Achtelfigur ist mit einer Hartnäckigkeit festgehalten, daß sich die Vorstellung der unbegrenzten, leise wogenden See von selbst erzeugt — bis ein Sturm aufbraust und der Tanz der wilden Gesellen von neuem beginnt.

Das Andante ist in der Melodiebildung dem Jungfernkranz im Freischütz verwandt. Das Beiwort consolante scheint auf ein Programm hinzudeuten, das der Sonate zugrunde liegt. Aber der tröstende Zuspruch verhallt ungehört, und das Finale ist wieder von stürmischer Leidenschaft durchbraust. Die bei W. in Sätzen energischen Charakters selten fehlenden punktierten Rhythmen sind hier reichlich vertreten. Schwerlich ist dieser Satz ursprünglich für Klavier erfunden, sondern aus einem Orchesterstück, vielleicht Streichquartett zurechtgemacht worden. Darauf deutet auch der oft recht unweberisch hagere Klaviersatz, der nicht recht „klingen" will. Wer hört nicht im Beginn die beiden Violinen, denen ein feuriges Tutti antwortet? Dieses Tutti kann freilich wegen der Dünnstimmigkeit und hohen Lage auf dem Klavier nicht zur Geltung kommen. W. verlangt eben vom Klavier oft Unmögliches, weil ihm stets das Orchester im Ohre rauscht. Eine analoge Stelle bilden die Takte 5—8 im Rondo brillante Op. 62, die ff verlangt werden und die man doch immer nur mf hört.

Mit dem Konzertstück Op. 79 nahm W. Abschied von der Klaviermusik, um sich fortan ganz auf sein eigenstes Gebiet zurückzuziehen. Ob es als die Krone der W.schen Klavierwerke zu gelten habe, wage ich nicht zu entscheiden. Sicher hat es wie keines seiner Geschwister die jüngere Generation beeinflußt: weder Chopins Konzerte noch Mendelssohns G moll-Konzert können wir uns ohne seinen Vorgang denken. W. hat hier die Summe seines pianistischen Könnens deponiert und selbstverständlich nicht vergessen, den Trumpf der Glissandoläufe auszuspielen. Im Finale finden sich Doppeloktavensprünge, die selbst von den bedeutendsten Pianisten stets mit Vorsicht behandelt werden. Die Sprache des Gefühls aber kommt hier nicht sehr zur Geltung, trotz der süßschmerzlichen Melodie des Larghetto, die leider bald im wildschäumenden Passagenmeer versinkt. Die große Verbreitung gerade dieses Stückes trägt die Hauptschuld an dem Glauben, daß es Webers Klaviermusik an inniger Empfindung fehle. Im Allegro passionato vergleiche man den Schluß des zweiten Tutti mit den Takten, welche in der Freischützouvertüre zum Seitensatz (Süß entzückt entgegen ihm) hinüberleiten. Die Ähnlichkeit ist so frappant, daß man schier verwundert ist, darauf nicht gleich Agathes Melodie zu hören. Einen ähnlichen Übergang bringt auch das Allegro der As dur-Sonate.

Diese letzte Klavierkomposition Webers ist auch die letzte, die von ihm selbst öffentlich vorgetragen wurde. Wien war der Schauplatz dieses denkwürdigen Konzerts. Das Stück gefiel nicht; man fand das Kolorit des Ganzen zu düster. Wie mußte es da erst dem armen Beethoven ergehen! Auch fand man es seltsam, daß W. in einer Stadt, wo es so viele Klavier-Hexeriche gebe, auch um die Palme des Virtuosen zu ringen wage. Dies kennzeichnet den Musikgeschmack der damaligen Wiener, denen die Offenbarung einer begnadeten Künstlerseele gegen die bloße mechanische Fertigkeit gering erschien.

Man kann diesen großen Dramatiker der Musik mit einem großen Dramatiker der Poesie, mit Grillparzer vergleichen. Denn er war eine zartorganisierte, fast feminin empfindende Seele, die sich aber trotzdem nicht in träumerische Weltverlorenheit verspinnt, sondern mutig dem Lichte der Bühne trotzt, sich auf den weltbedeutenden

Brettern mit ruhigen, sicheren Schritten bewegt und Sieg auf Sieg erringt.

Auch mit einem andern großen dramatischen Dichter, mit Schiller, wird W. häufig verglichen. Mit Schiller hat er den begeisterten und begeisternden Gedankenschwung, das edle Pathos gemein, das bei ihm glücklicherweise seltener als bei jenem ins Rhetorische sich verirrt. Beide haben in ihren dramatischen Meisterwerken die schönsten lyrischen Blüten ausgestreut, während sie als Lyriker außerhalb der Bühne nur selten die Höhe erklommen. Beiden gemeinsam ist auch die vorwiegende Richtung auf eine optimistische Anschauung und Darstellung des Lebens. Wie Schiller in seinen Dramen instinktiv den tragischen Konflikt zu schwächen sucht oder ganz umgeht, so hat W. für seine Hauptopern keine tragischen Stoffe gewählt und den tragischen Schluß der Freischützsage durch einen glücklichen ersetzt. Auch sein Kunstideal war ein lichtverklärtes: Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude! Mit wie dunklen Farben auch die Wolfsschlucht gemalt sein mag: zuletzt wälzen sich doch die Fluten des Lichts darüberhin und löschen jeden düstern Eindruck aus.

Wie Schiller besaß auch Weber im höchsten Grade die Fähigkeit, Spannung zu erzeugen, das Interesse bis zu fieberhafter, atemloser Erregung zu steigern. Ein berühmtes Beispiel ist der Schluß der Freischützouvertüre. Als die Kraft gebrochen, das Leben gänzlich erstorben scheint: da braust es noch einmal mit Macht empor, und die Seele des Hörers, der auf einen matt austönenden Schluß gleich dem der Koriolan-Ouvertüre gefaßt gewesen, wird von den hochgeschwellten Wogen des Orchesters bis an die Sterne getragen. Ähnlich ist die Wirkung in der Oberon-Ouvertüre, wenn das Motiv „Ach Hüon, mein Gatte“, zuerst so zart, fast schüchtern auftretend, in voller Orchesterpracht erscheint. Ich weiß von einem jungen russischen Studenten, der bei dieser Stelle vor innerer Erregung vom Herzkrampf befallen wurde.

Sicher ist, daß Webers Musik der Effekt nie fehlt; aber er ist bei Weber nicht das Ergebnis verständiger Berechnung, sondern vielmehr ein Geschenk der Natur, eine angeborene Fähigkeit, die er fast unbewußt ausübte. Er brauchte sich nur so zu geben, wie er war, und er durfte sicher sein, immer den rechten Eindruck zu machen. Nur ganz Große können das. Geister geringeren Ranges müssen entweder jener schlagenden Wirkung auf die Massen um ihrer Ideale willen entsagen, wie Spohr, oder sie müssen sie durch den Verzicht auf den höchsten Adel der Kunst erkaufen, wie Lortzing. In Weber hätte Schiller sein Ideal eines Volkssängers verwirklicht gefunden, so wie er es in Bürger nicht gefunden.

Mit dieser allgemeinen Charakteristik des Komponisten W. möchte ich die spezielle des Klavierkomponisten W. beschließen. Man möge in meinen Ausführungen nichts weiter sehen als Gedanken, die durch häufige Beschäftigung mit W.s Klaviermusik angeregt wurden. Auf erschöpfende Gründlichkeit machen sie keinen Anspruch; sonst hätte auch die Phantasie Les Adieux nicht unerwähnt bleiben dürfen, gegen deren Authentizität aber manches, u. a. die Autorität Schumanns spricht. In den meisten Ausgaben der W.schen Klavierwerke glänzt sie durch Abwesenheit.

Weiter sage ich nichts darüber; denn weder habe ich die Ehre sie zu kennen, noch habe ich den Ehrgeiz, in diesen Blättern den Beweis zu liefern, daß man auch über etwas reden kann, was man nicht weiß.

Rundschau

Kreuz und Quer

Amsterdam. Nowowiejskis „Kreuzauffindung“ gelangt durch die „Christliche Oratoriumvereinigung“ in Amsterdam zur ersten Aufführung in Holland.

Bayreuth. Siegfried Wagner hat ein Musikdrama „Der Friedensengel“ geschrieben.

Berlin. Der Kaiser hat angeordnet, daß die Königl. Hausbibliothek im Berliner Schloß den Truppen besonders vaterländische Kompositionen für Männerchor auf Anfordern unentgeltlich überlassen solle.

— Die Generalintendanz der Königl. Schauspiele hat auf das Grab des Dichterkomponisten E. T. A. Hoffmann auf dem Jerusalemer Kirchhof einen Kranz niederlegen lassen.

— Georg Schumann veröffentlicht demnächst im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig außer seinem zweiten Klaviertrio einige größere Klavierkompositionen, und zwar Op. 61 „Durch Dur und Moll“, Op. 64 „Variationen und Fuge“, Op. 65 „Ballade“.

Darmstadt. Mozarts Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe“ wird in der Bearbeitung von Prof. Bie in diesem Winter im Darmstädter Hoftheater aufgeführt werden.

Dresden. Die im Januar im Gewandhause in Leipzig zur Uraufführung gebrachte Sinfonie von Paul Büttner wird auch von der Königl. Kapelle in Dresden gespielt werden, sie erscheint im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Graz. Musikdirektor Otto Kitzler, der Lehrer Anton Bruckners, starb am 6. September in Graz. Mit Kitzler schied ein Künstler, der ein gutes Stück deutscher Musikgeschichte erlebt hatte und mit den Großen unserer Kunst in Fühlung gekommen war. Seine Beziehungen zu Wagner, Brahms und Bruckner hat er in einer kleinen Schrift (Verlag Winiker, Brünn) anregend geschildert. Tatenfroh und ereignisreich war sein Leben. Im Jahre 1834 zu Dresden geboren, ward er mit neun Jahren in seiner Vaterstadt Hofkapellmeister und genoß den Unterricht Otto Julius' und Schneiders, des Schülers Schumanns. Damals war er Zeuge der von Wagner angeregten Überführung der Leiche Webers und erinnerte sich zeitlebens der bedeutsamen Grabrede des Bayreuther Meisters. In Paris setzte Kitzler seine Studien bei Fétis und Servais fort und beendete sie in Prag bei Goltermann und Kittel. Nun begannen frohe Künstlerfahrten durch Deutschland, Frankreich und Österreich. In Linz brachte er den Tannhäuser zur ersten Aufführung und kam dadurch mit Wagner in Fühlung. Damals führte er auch seinen Theorieschüler Anton Bruckner in die Geheimnisse der Wagnerschen Kunst ein. Endlich zog Kitzler nach Brünn, wo er über 30 Jahre lang als Direktor des Musikvereins und Sangwart des Männergesangvereins die Seele des ganzen musikalischen Lebens war. Schließlich ging der greise Künstler nach Graz, wo er in stiller Zurückgezogenheit den Abend seines Lebens verbrachte. Kitzler hinterließ zahlreiche gediegene Werke, Kammermusiken, Chöre und Lieder.

Leipzig. Die Leitung der Gewandhauskonzerte hält es für ihre Pflicht, die seit mehr als 100 Jahren durchgeführte regelmäßige Abhaltung der Gewandhauskonzerte selbst unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht unterbrechen zu lassen; sie hält es auch für ihre Pflicht, an der althergebrachten Anzahl von 22 Abenden festzuhalten, wie es die von Generation auf Generation vererbte Aufgabe umfassender planvoller Musik-

pflege im Gewandhaus erheischt, ganz abgesehen von den mannigfachen Interessen wirtschaftlicher Natur, die im Laufe 100 jähriger Entwicklung mit dem Gewandhaus verwachsen sind und pietätvollen Schutz verdienen. Die Konzerte beginnen am 21. Oktober und stehen unter ausschließlicher Leitung von Prof. Nikisch. Außer sinfonischen und anderen Orchesterwerken älterer und neuerer Meister werden auch solche aus neuester Zeit zur Ausführung kommen, u. a. ist die jüngste Schöpfung von R. Strauß, „Die Alpensinfonie", in Aussicht genommen. Der mit Konzerttagen zusammenfallende Geburtstag und der Todestag Mendelssohns werden Anlaß geben, des Meisters besonders zu gedenken. R. Schumanns „Manfred" wird mit Ludwig Wüllner als Sprecher zur Aufführung kommen. Als Solisten wirken mit: Eugen d'Albert, Teresa Carreño, Ignaz Friedman, Vera Schapira für Klavier, die Geiger Ed. Braun, Frau Jeanne Vogelsang, Herr Konzertmeister Wollgandt, voraussichtlich auch W. Burmester, die Sängerinnen Edith Walker, Elena Gerhardt, Claire Dux; die Sänger Walter Kirchhoff, Leo Slezak, Paul Bender. Die Thomaner unter Prof. Dr. Schreck werden im letzten Konzert vor Weihnachten mitwirken.

— Kammersänger Alfred Kase hat der Kriegsnotspende und dem Roten Kreuze im vorigen Winter gewaltige Summen ersungen. Jetzt schickt er sich an, weiterhin der Wohltätigkeit durch eigene Veranstaltungen zu dienen. Sein erstes Konzert in der stark besuchten Alberthalle, dem bei weitem größten Konzertsaale Leipzigs, war eine Wiederholung der vaterländischen Lieder (Volks- und Soldatenlieder) in Erinnerung der ersten Kriegszeit 1914. Am Blüthnerflügel von Herrn Organist Fest begleitet, feierte Kase, Leipzigs volkstümlichster Meistersänger und als einer der allerbesten Baritonisten bekannt und begehrt im ganzen Deutschen Reiche, die gleichen Triumphe wie im vorigen Jahre. Mittel- und Höhepunkt des Abends war Schröder-Gretschers wundersam frommer und tief zu Herzen gehender Gesang „Heilig Vaterland".

Lübeck. Am 17. Oktober wird hier eine Geibel-Feier stattfinden. Am Grabe des Dichters wird eine Gedächtnisfeier in Gegenwart der Behörden abgehalten, der ein Festakt am Geibel-Denkmal folgt. Nachmittags wird ein Fest im Stadttheater veranstaltet, bei welchem Geheimrat Max Grube vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg Geibelsche Dichtungen vortragen wird. Hervorragende Redner werden über die Bedeutung Geibels für das deutsche Volk sprechen, 600 Sänger, Lübecker und Hamburger, werden seine vertonten Lieder vortragen. Dem Ausstellungsausschuß ist für die Geibel-Jahrhundertausstellung interessantes Material zugegangen. Ein Geistlicher aus der Nähe von Ratzeburg hinterlegte drei Briefe Geibels an seinen Vater aus dem Jahre 1830, ein Leipziger Verleger schickte sechs Lieder von Geibel, die Nathusius im Jahre 1848 in Musik gesetzt hatte, ein Kaufmann aus Dresden sandte Kompositionen Geibelscher Lieder von F. Gustav Jansen. Es ist ferner ein Brief des Dichters an diesen vorhanden mit der Überschrift: „Lieber, höchst verrückter Mensch".

München. Die Konzerte des Münchner Konzertvereins werden erst am 1. Januar 1916 beginnen, weil mehr als die Hälfte der Musiker bereits zu den Fahnen eingerückt ist und eine große Zahl der noch Zurückgebliebenen der Einberufung entgegensieht, geeignete Hilfskräfte aber nur schwer zu erlangen sind.

— Die Münchner Kammersängerin Bertha Morena, Kammersänger Karl Perron, Dresden, Violinvirtuosin Klara Fischer und Hofkapellmeister Reichenberger, Wien, haben sich zu einer Konzertfahrt durch Belgien vereinigt. Das erste Konzert, das in Brüssel im Königl. Konservatorium stattfand, brachte den Künstlern reichen Beifall.

Neuyork. Richard Strauß' Alpensinfonie wird zum ersten Male in Amerika durch die Philharmonische Gesellschaft in Neuyork zu Gehör gebracht werden. In Deutschland haben bereits 22 Konzertinstitute das Werk auf ihr Programm gesetzt. Demnächst erscheint von dem Werke eine kleine Orchesterpartitur sowie ein 2- und 4 händiger Klavierauszug, bearbeitet von Otto Singer.

Prag. Hier ist, 65 Jahre alt, der ehemalige Direktor des tschechischen Nationatheaters F. Schubert, der in der letzten Zeit für slawische Zeitungen tätig war, gestorben. Als Direktor hat er besonders die Oper gepflegt.

San Franzisko. Ein Beethoven-Fest, zu dem sich etwa 25000 Personen eingefunden hatten, fand auf der Weltausstellung zu San Franzisko statt, veranstaltet von dem Beethoven-Denkmal-Ausschuß.

Stuttgart. Über die Uraufführung der „Mona Lisa" von M. v. Schillings, die für den 25. September angesetzt war, berichten wir im nächsten Hefte.

Weimar. Waldemar v. Baußnerns heitere Heldenoper „Herbort und Hilde" (Dichtung von Eberhard König) wird am Leipziger Stadttheater als erste Neuheit dieser Spielzeit in Szene gehen. Ein neues Oktett v. Baußnerns „Dem Lande meiner Kindheit" (Österreich-Ungarn) führt die Kammermusikvereinigung der Königl. Kapelle in Berlin auf. Auch der Dresdner Tonkünstlerverein will es zweimal aufführen. In diesem Sommer hat v. Baußnern seine 4. Sinfonie (für kleines Orchester) vollendet, eine 5. Sinfonie „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" für großes Orchester, Orgel und achtstimmigen Doppelchor ist im Entstehen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 41

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 7. Okt. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Zur Aufführungsrechtsfrage

Die Rechtslage nach dem Reichsgerichtsurteil

I.

Das **Reichsgericht** hat am 18. September 1915 die Revision der **Genossenschaft Deutscher Tonsetzer** gegen das Urteil des Kammergerichts vom 4. Febr. 1915 mit folgender Begründung zurückgewiesen:

1. Nicht zu beanstanden sei die Feststellung des Kammergerichts, daß die GDT kein gemeinnütziger, sondern ein privatnütziger Verein ist. Auf einen solchen kämen aber auch nicht die Bestimmungen des öffentlichen Rechtes, sondern die Vorschriften des BGB. zur Anwendung.
2. Es könne dahingestellt bleiben, ob der Aufführungsvertrag unter das Schema eines Gesellschafts-, Miet-, Pacht-, Kauf- oder Kommissionsvertrages zu bringen sei.
   Auf alle Fälle sei er ein Vertrag eigener Art, auf welchen keine der genannten Vertragsarten sich zwanglos anwenden lasse. Es sei aber dem deutschen Recht eigentümlich der Grundsatz, daß niemand gezwungen werden kann, die Verwaltung seiner Rechtsgüter einem anderen auf Gnade und Ungnade auszuliefern, und ein Vertrag, durch welchen die Auflösung eines solchen Rechtsverhältnisses ausdrücklich ausgeschlossen wird, läuft dem deutschen Rechtsgedanken zuwider. Daher sei der Vertrag analog § 723 BGB., infolge des Ausschlusses der Kündigung für die während der Vertragsdauer der GDT übertragenen Aufführungsrechte für nichtig zu erklären.
3. Zwar könne nicht verkannt werden, daß Herr Hofrat Rösch bestrebt gewesen sei, Nützliches für die deutschen Komponisten zu erwirken, daß er bis zu einem gewissen Grade auch Erfolg dabei erreicht habe. — Daher könnte man nicht sagen, daß der Aufführungsvertrag gegen die guten Sitten im engeren Sinne verstoße (wie z. B. Wucher usw.). Immerhin aber mache der Ausschluß der Kündigung die Verträge nichtig und müsse daher die Revision kostenpflichtig zurückgewiesen werden.

II.

Die Folgen der Entscheidung sind zunächst, daß sämtliche von Verlegern und Tonsetzern mit der Afma geschlossenen Berechtigungsverträge nichtig sind. **Die GDT verfügt** also nach Verkündung der Entscheidung des Reichsgerichts **überhaupt über keine Aufführungsrechte mehr.**

Falls sie durch entsprechende Änderungen ihrer Satzungen neue, rechtsbeständige Aufführungsverträge entwirft, so ist doch gewiß, daß nach den schlechten Erfahrungen wohl kaum ein Verleger sich mehr bereit finden wird, in ein neues Vertragsverhältnis mit der GDT zu treten.

Inwieweit die Komponisten sich noch weiter der Leitung des Herrn Hofrat Rösch anvertrauen werden, bleibt abzuwarten. Jedenfalls kann nicht dringend genug davor gewarnt werden, blindlings irgendeinen ihnen von dieser Seite vorgelegten Vertrag zu unterschreiben. — Die Verleger planen eine Neuordnung der Verwaltung des Aufführungsrechtes auf Grundlage der Gleichberechtigung und werden binnen kurzer Zeit mit entsprechenden Vorschlägen an die Öffentlichkeit treten.

III.

In Nr. 488 des Berliner Tageblattes ist unter der Spitzmarke „L S" ein Artikel veröffentlicht, in dem klar zum Ausdruck kommt, daß Herr Hofrat Rösch nach wie vor glaubt, diejenigen Komponisten, welche Mitglied der GDT sind, zwingen zu können, die neuen von ihm zu entwerfenden Berechtigungsverträge zu unterschreiben. Hierüber wird unter Umständen das Gericht nochmals zu befinden haben; keinesfalls läßt sich, wenn ein Vertrag nichtig ist, diese Nichtigkeit auf dem Umwege der Genossenschaftssatzung aus der Welt schaffen. Vielmehr kann jeder Genosse seine Mitgliedschaft mit der nach § 13 Abs. 2 der „Satzung der GDT" vorgesehenen halbjährigen Frist zum Ablauf des Geschäftsjahres kündigen. Er entgeht damit allen Versuchen des Vorstandes, ihn an die neuen Verträge der Genossenschaft zu fesseln. Der Berechtigungsvertrag dagegen bedarf keiner Kündigung mehr; er ist und bleibt nichtig.

IV.

Für die Konzertaufführungs-Unternehmer hat die Entscheidung zur Folge, daß die GDT, soweit sie mit ihnen Pauschverträge abgeschlossen hat, in den Stand der Unmöglichkeit der Leistung gekommen ist, denn da sie seit dem 18. September über keine Aufführungsrechte mehr verfügt, kann sie den Konzertaufführungsunternehmern auch keine Aufführungserlaubnis mehr erteilen. Sie kann also derjenigen Verpflichtung, welcher sie ihnen gegenüber eingegangen ist, nicht nachkommen. Daher können die Konzertaufführungsunternehmer zum mindesten mit Wirkung vom 18. September an von den mit der GDT geschlossenen Pauschverträgen zurücktreten.

„Mona Lisa"

Oper in zwei Akten von Max v. Schillings
Uraufführung im Stuttgarter Hoftheater (26. September)

Von **Alexander Eisenmann**

Man kann es Max v. Schillings nicht verargen, wenn er auf der Suche nach einem guten Textbuch nun einmal in einen anderen Stoffkreis hineingeraten ist als bei seinen drei ersten Opern. Es auf andere Weise zu versuchen, die schmerzlichen Folgen einer fehlerhaften Buchwahl unmöglich zu machen, ist sein gutes Recht gewesen. Jetzt einen Griff ins drastische Leben zu tun, mußte entschieden etwas Verlockendes haben.

Die Handlung in „Mona Lisa" zeigt uns einen kraß wirkenden Bühnenvorgang. Die Hauptperson dabei ist die von Leonardos Pinsel verewigte Frau des Kaufherrn Francesco del Giocondo. Die Phantasie der Textdichterin Beatrice Dovsky in Wien hat aus ihr ein Bild von weiblicher Verschlagenheit, Rachsucht und Gemeinheit gemacht, das der Familie der Giocondi wenig Ehre verschafft. Das Geheimnis des Kunstwerks im Louvre, jenes Lächeln, das noch jeden bezaubert hat, der vor dem Bilde stand, wird in einer auf die Sinne, ja auf die Nerven ziemlich stark wirkenden Weise ausgelegt. Also eine Familientragödie. Francesco, von der berechtigten Neugier geplagt, hinter das Geheimnis seiner jungen Frau zu kommen, merkt des Rätsels Lösung, sobald er seine Frau den ehebrecherischen Kuß auf die Lippen des jungen Giovanni drücken sieht. Diese Eheirrung ereignet sich in der Faschingsnacht des Jahres 1492, da Florenz noch in Spaltung zwischen der reaktionären und der Medicäer-Partei befindlich zu denken ist. Derartige weltgeschichtliche Gegensätze hätten in feiner Weise verwendet werden können, doch blieb die Verfasserin ganz auf der Oberfläche, indem ihre Renaissancemenschen ziemlich belanglose Gespräche führen, wie sie ebensogut im 20. Jahrhundert gehalten werden könnten. Die eigentliche, etwas spät einsetzende Handlung spitzt sich auf eine ebenso wirkungsvolle wie brutale Szene des Ehemanns zu. Dieser übt neben seiner Rache an dem Liebhaber auch seine wollüstige Freude an den Seelenqualen seines Weibes aus. Eine im theatralischen Sinn unzweifelhaft dankbare Aufgabe für einen gewandten Darsteller. Die Art des Todes ist für den Betroffenen ebenso peinlich wie für den Zuschauer. Giovanni hat das Pech, sich in den Juwelenschrank des Hausherrn Francesco zu flüchten und von diesem entdeckt zu werden. Hinter der patentiert verschlossenen Türe verschwindet er auf Nimmerwiedersehen, denn den Schlüssel dazu wirft der Florentiner mit theatralischer Gebärde in den Arno. Am Morgen des Aschermittwochs erwacht die Frau wie aus einem wüsten Traum. Da bringt man ihr den Schlüssel. Er fiel statt in den Fluß in ein Boot, freilich ist es zu spät, den Geliebten zu retten. Aber ein anderes Spiel der Rache beginnt nun, mit vertauschten Rollen, indem es jetzt Lisa dazu bringt, ihren Mann in den verhängnisvollen Schrein zu drängen.

Diese Geschehnisse verteilen sich auf zwei Akte, sie sind von einem hübsch ersonnenen Vor- und Nachspiel umrahmt, durch das eine Art von Zusammenhang zwischen Quattrocento und unserem eigenen Jahrhundert hergestellt wird.

Man soll aus dieser Beschreibung nicht schließen, daß der Komponist dazu eine Musik von gleicher Realistik geschrieben hat. Wer Schillings auch nur einigermaßen kennt, weiß, daß er dazu nie fähig sein wird. Ich kann mir nur denken, daß ihn die Ausmalung der Seelenzustände gelockt hat und daß er sich vollständig bewußt war, daß erst die Musik dem Ganzen verleihen könne, was dem Text fehlt: die Emporhebung in eine etwas edlere Sphäre. Und das ist der Musik genau bis zu dem Grad gelungen, als es ihr überhaupt möglich ist.

Wir wollen von der Karnevalsszene absehen. Hier ist der tolle Übermut nicht getroffen. Das müßte doch noch anders brausen und schäumen, gerade auch als Kontrast zu einem düsteren Mönchschor, der ebenfalls vorkommt. Die Stärke der Empfindung liegt eben bei Schillings im Malen dunkler Stimmungen, in der Kunst psychologischer Themenverwendung, im Erfinden feiner lyrischer Beigaben und in einer das Ohr nie oder doch nur ganz selten überanstrengenden Orchestrierung, aber nicht im kecken Hinwerfen und in der Kunst glitzernden Farbenspiels. Zeiteinflüsse mag man ja bei einzelnen kurzen Wendungen nachweisen können. Richard Strauß, der sich die Oper anhörte, hätte, wenn er den schwäbischen Kindervers überhaupt kennt, dem Komponisten zurufen dürfen: „Fahr' mir net über mein Äckerle, fahr' mir net über mei' Wies'". Aber nur Pedanterie und Zitatensucht kann dahinter etwas finden. Schillings hat seinen eigenen Stil, und es wäre nur zu wünschen, daß wir noch mehr Tonsetzer hätten, die gleich ihm mit so durchaus künstlerischen Mitteln arbeiten. Die Gesangsszenen von lyrisch-dramatischem Schwung in Mona Lisa beweisen die große Begabung des Komponisten für die Oper, und wenn nicht das Abstoßende der Handlung wäre, und wenn alle die Dinge auf der Bühne auch unser tieferes Eindringen verlangten, dann müßte das Schicksal der im Kriegsjahr 1915 zum Leben gelangten Oper sich glückverheißender gestalten, als es wohl der Fall sein dürfte. Die Mona Lisa mag es wohl zu schnell aufeinander folgenden Aufführungen bringen, aber bei dem Mangel an bedeutungsvollem Gehalt des Buches ist mit ihrer Dauerstellung auf dem Spielplane unserer Bühnen schwerlich zu rechnen.

Ungemein viel hängt von der Besetzung der Rolle des Francesco ab. Hier sah man sie von John Forsell gespielt. Teufel und Edelmann war er in einer Person. Forsell spielt mit allen dramatischen Mitteln wie ein Virtuose. Als Sänger erinnert er an d'Andrade, den er aber an Fülle des Organs noch übertrifft. Eine solch glänzende Wiedergabe der Hauptrolle mußte auf die Aufnahme des Werks notwendig günstig einwirken, wobei nicht etwa gesagt sein soll, daß man den starken Beifall bei Hauptprobe und Uraufführung lediglich den darstellenden Künstlern zuzuschreiben gehabt hätte. Mit Hingabe und wirkungsvoller Entfaltung ihrer schönen gesanglichen Mittel, in der Darstellung nicht immer mit der richtigen Leidenschaft, gab Hedy Brügelmann das Weib mit dem rätselhaften Lächeln. Von den übrigen Mitwirkenden erwähne ich nur den talentvollen Aargard Oestwig. Für seine wohlgebildete Tenorstimme fand dieser noch junge Sänger eine sehr geeignete Aufgabe in der gesanglich schön behandelten Partie des Giovanni. Ein besonderes Wort des Lobes ist dem Orchester zu widmen, es wurde von dem Komponisten geleitet.

Mit musterhafter Sorgfalt hatte man die Ausstattung der Neuheit betrieben. Man hatte sie dem feinen Geschmack, der Stilkenntnis und Gestaltungskraft Prof. Bernhard Pankoks anvertraut. Das Ergebnis war eine wirklich

künstlerische Tat, da alles, was uns sonst im und am Theater unwahr oder gar beleidigend erscheinen mag, gänzlich unsichtbar blieb. Daß die Schaubühne nicht zur Stätte für kunsthistorischen Anschauungsunterricht wurde, verstand sich bei einem solch phantasievollen Künstler wie Pankok von selbst. Die Spielleitung versah Hofrat Gerhäuser. Über diese ist zu sagen, daß sie in geschickter Weise ihren Verpflichtungen nachkam, nur aber in bezug auf die möglichst vorteilhafte Raumausnützung für die Straßenszenen die glückliche Hand vermissen ließ.



Meister Raro

Eine Entdeckung aus bekannten Quellen

Von Dr. **Max Unger**

Gustav Jansen, der Verfasser des eingehenden Werkes über die „Davidsbündler", gilt mit Recht als der gründlichste Kenner dieses eigenartigen Bundes, dem Robert Schumann, seine Freunde und die wichtigsten Mitarbeiter an der von ihnen gegründeten Neuen Zeitschrift für Musik angehörten. Über die meisten dieser mit phantastischen Decknamen (oder Zahlen) bedachten Mitglieder erteilen Mitteilungen aus Schumanns eigener Feder oder Gustav Jansens Forschungen Aufschluß. Aber trotzdem ist hier das Letzte noch nicht geschehen, auch heute ist noch manche Frage über die Bedeutung einzelner Bündler zu beantworten und mancher Zweifel zu beheben. Denn darüber ist kein Wort zu verlieren, daß hinter jedem von jenen Decknamen nicht nur eine wirkliche Persönlichkeit steht, sondern daß auch jeder Deckname von Schumann nicht gedankenlos aus der Luft gegriffen, sondern von seiner schöpferischen Phantasie, und zwar meist mit einem geheimnisvollen Einschlag, gebildet oder auch ergrübelt wurde.

Die vorliegende Studie beabsichtigt, den Schleier zu lüften, der über den Ursprung des so seltsam anmutenden Namens Raro gelegt ist. Die hinter diesem Decknamen stehende Person, die in den Aufsätzen der ersten Jahre des schriftstellerisch wirkenden Romantikers mit Florestan, Eusebius und Chiara eine Hauptrolle spielt, ist als Friedrich Wieck längst richtig erkannt. Während aber die Entstehung für den Namen Chiara (für Clara) an sich verständlich und die Bedeutung der Namen Eusebius und Florestan (für Schumann selbst) einleuchtend genug erklärt ist, bietet keiner unter den Schumann-Schriftstellern einen befriedigenden Aufschluß über die Ableitung der Bezeichnung Raro. Wohl spricht sich Schumann im Vorwort zu seinen gesammelten Schriften unter anderem über die Bestimmung Raros mit wenigen Worten aus: „Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand". Sonst aber auch hier keine nähere Erklärung.

Und doch besitzen wir sie in Schumanns eigenem Wort an anderer Stelle, jedoch, in echt Schumannscher Art, nur andeutungsweise, und zwar in dem Schluß des ersten Schwärmbriefes an Chiara aus dem Jahre 1835. Hier steht die längst bekannte, nur noch nicht genügend erkannte Stelle:

„Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. August nachzusehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinem verbindet".

Wer diese Mahnung Schumanns befolgt, wird im Kalender, und zwar im sächsischen, neben dem 12., 13. und 14. August die Namen Clara, Aurora und Eusebius verzeichnet finden. Die bisher immer unbeachtete Folgerung liegt nun eigentlich nahe: Schumann hat bei der Bildung des Decknamens Raro die Buchstaben des Wortes Aurora umgestellt und dabei dessen beide Anfangsbuchstaben hinausgeworfen, da er damit nichts Rechtes anzufangen wußte und ihn außerdem der neugebildete Name mit der italienischen Bedeutung gereizt haben mag, wenn auch eine folgerichtige Beziehung dieser Bedeutung zu der dahinter stehenden Person im Grunde etwas erzwungen erscheint.

Dem Schumann-Kenner ist dieses Umstellverfahren nichts Auffälliges, im Gegenteil, es entsprach vielmehr durchaus der ganzen phantastischen Wesensart Schumanns wie der seiner Davidsbündlerschaft. Um vollends davon zu überzeugen, sei wenigstens erwähnt, daß der Tondichter noch zwei andere Umstellungen, allerdings unmittelbar von Personennamen aus, vornahm: den Namen seines Gegners G. Fink, des Herausgebers der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, las er umgekehrt als „Knif", ebenso den des Liederkomponisten Carl Banck, der ursprünglich sein Freund war, aber später hinter seinem Rücken gegen ihn arbeitete, als de Knapp. Man sieht, daß er sich bei dieser Umstellung ebenfalls ein paar Freiheiten gestattete.

Wir müssen nun an unsere Entdeckung, wie Wieck zu dem Namen Raro gekommen ist, noch ein paar Betrachtungen und Folgerungen anknüpfen.

Fürs erste wird der Leser vielleicht schon gemerkt haben, wie sinnig und echt schumannisch die Bedeutung der oben angeführten Worte wird, wenn man statt Aurora den Namen Raro einfügt: Wie Raro-Wieck sonst als vermittelnd zwischen Schumanns Doppelnatur Eusebius und Florestan gedacht wird, so bildet er hier wieder eine Art geistiges Bindeglied zwischen seiner Tochter und Schumann. Das gilt aber, wie wir gleich sehen werden, für eine Zeit, wo die Verehrung Schumanns für Clara noch keineswegs mit dem Worte Liebe bezeichnet werden darf.

Unserem Ergebnis folgt nämlich unmittelbar ein zweites von bedeutsamer Art. Jansen und nach ihm andere meinten, jene Kalenderbeziehung, die die Namen Clara und Eusebius so nahe aneinander rückt, nur als ein Spiel des Zufalls, jene Bemerkung Schumanns in den Schwärmbriefen als dessen nachträgliche Beobachtungen ansehen zu dürfen. Das rückt nun aber gleich mit in ein anderes Licht. Da nämlich der Name Raro ebenso wie die des Eusebius und Florestan schon im Jahre 1831 in Schumanns literarischen Arbeiten vorkommt, so muß man dem Schumann-Biographen Wasielewski recht geben, der auf Grund des Schwärmbriefes Eusebius zu Clara in besondere, absichtliche Beziehungen bringt. Schumann muß sich also jener Kalendernamen bereits 1831 bewußt gewesen sein; er wird sich einen Namen aus dem Kalender herausgesucht haben und den in nächster Nähe mit Clara stehenden Namen Eusebius für gut befunden und gewählt haben, obgleich das Mädchen damals erst 12 Lenze zählte. Wie er aber zu Clara um jene Zeit stand, wissen wir aus einem Briefe an sie vom 11. Januar 1832. (Sie befand sich auf einer Konzertreise.) Robert beginnt: „Liebe, verehrte Clara! Ich denke oft an Sie, nicht wie ein Bruder an seine Schwester, oder der Freund an die Freundin, sondern etwa wie ein Pilgrim an das ferne Altarbild . . ."

und nennt sich am Schluß „Fräulein Wiecks wärmster Verehrer".

Wir wissen, daß sich diese „Verehrung" mit den Jahren zur innigen Liebe verdichtete, daß Schumann, als er mit seiner Bitte um die Hand Claras von Wieck abgewiesen worden war, gegen dessen Willen seine Geliebte heimführte. Da er mit Wieck bis ins Jahr 1837 auf gutem Fuß stand, die Beziehung auf den Kalender aber ins Jahr 1835 fällt, so steht meiner Lösung der Symbolik jener Namen auch ein äußerer Grund nicht entgegen.

* * *

So weit gingen ursprünglich meine Betrachtungen; doch habe ich dazu noch ein paar Zeilen nachzutragen, da Hugo Riemann die Freundlichkeit hatte, mir auf meine kleine Entdeckung hin mitzuteilen, daß sich an meine Ausführungen noch eine weitere fesselnde Überlegung knüpfen lasse. Die Worte Roberts an Clara: „Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. August nachzusehen" usw. verhüllen nämlich noch mehr, als ich schon ausgeführt habe. Nicht nur, daß die Aurora die Namen Clara und Eusebius im Kalender wirklich miteinander verbindet, sondern die Namen Eusebius und Clara werden, ganz wörtlich genommen, von der Aurora miteinander verbunden, wenn man für Eusebius Robert setzt. Also:

(AU)ROBERT CLARA

Wie Schumann bei der Bildung des Namens, das füge ich der Angabe Riemanns noch hinzu, verfahren ist, ergibt sich leicht durch Umstellung der Namen:

CLARAROBERT

Man sieht, daß die Entstehung des Namens Raro durch Riemanns scharfsinnigen Hinweis noch symbolisch tiefer zu denken ist, als ich das schon andeutete: Clara und Robert, durch Aurora, den schönen Zukunftstraum verbunden, als ein Ganzes, und damit auch gleich Raro-Wieck gewissermaßen als Bindeglied und Mittelsperson.

Meine sonstigen Folgerungen und Erläuterungen bleiben dieselben. Nur möchte ich noch hinzufügen, daß die Stelle in den Schwärmbriefen nicht die einzige ist, wo Schumann der Aurora, des Symbols der Zukunft, gedenkt. Ich möchte fragen, ob es ein reiner Zufall sei, daß Schumann einige Worte, die ebenfalls in die Zukunft hinweisen (freilich nur in musikalischer Beziehung), gerade dem Meister Raro in den Mund legt. Die Stelle ist enthalten in den kurzen Abschnitten, die ein oder höchstens zwei Jahre vor der Niederschrift des Hinweises auf den Kalender entstanden und überschrieben sind: „Aus Meisters Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein". Voigt, Eusebius und Florestan haben eben nach Anhörung der neunten Sinfonie ihre Meinung darüber ausgetauscht, wie man eine Sinfonie Beethovens hören und ihm selbst nachstreben müsse: „Und als sie geendigt hatten, sagte der Meister (Raro) fast mit gerührter Stimme: Und nun kein Wort darüber! Und so laßt uns denn jenen hohen Geist lieben, der mit unaussprechlicher Liebe herabsieht auf das Leben, das ihm so wenig gab. Ich fühle, wir sind ihm heute näher gewesen, als sonst. Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röte am Himmel, ob Abend- oder Morgenröte weiß ich nicht. Schafft fürs Licht!" —

Ob wohl Schumann seinen Lehrer und künftigen Schwiegervater mit dem vermittelnden Namen Raro bezeichnet hätte, wenn er gewußt hätte, daß dieser Raro die beiden Liebenden, Clara und Robert, einst mit aller Gewalt und Schikane einander zu entfremden suchen würde?



Das Kriegslied der Österreicher gegen Italien

Noch fehlt im Krieg gegen Italien das moderne Lied, das so volkstümlich wäre wie der Radetzkymarsch. Eine glückliche Idee hat nun der Jenaer Verleger Eugen Diederichs gehabt, indem er in seinen „Jenaer Kriegsliederkarten", die das neue Soldaten-Volkslied pflegen sollen, ein von Beethoven verfaßtes und komponiertes Kriegslied aus dem Jahre 1797 mitteilt.[1]) Der Text des Liedes ist leicht geändert, und in dieser neuen Fassung wäre es, getragen von der wundervollen Melodie des Meisters, wohl geeignet, das Kriegslied der Österreicher gegen Italien zu werden. Es lautet folgendermaßen:

Ein großes deutsches Volk sind wir,
sind mächtig und gerecht.
Ihr Welsche, das bezweifelt ihr?
Ihr Welsche kennt uns schlecht.
Wir schlagen mutig drein,
wieviel auch eurer sein.

Mit Piken, Sensen und Geschoß
eilt klein und groß herbei!
Fürs Vaterland! Stimmt klein und groß,
stimmt an das Feldgeschrei!
Wir stehen unverwandt
für Haus und Hof und Land.

---

[1]) Beethovens Kriegslied in ursprünglicher Fassung (1797) lautet:

Ein großes deutsches Volk sind wir,
Sind mächtig und gerecht.
Ihr Franken, das bezweifelt Ihr?
Ihr Franken kennt uns schlecht.
Denn unser Fürst ist gut,
Erhaben unser Mut,
Süß unsrer Trauben Blut
Und unsre Weiber schön;
Wie kann's uns besser gehn?

Wir streiten nicht für Ruhm und Sold,
Nur für des Friedens Glück!
Wir kehren arm an fremdem Gold
Zu unserm Herd zurück.
Den guten Bürgern nur
Blüht Segen der Natur
Auf Weinberg, Wald und Flur.
Gerecht ist unser Krieg;
Uns, uns gehört der Sieg!

Mit Piken, Sensen und Geschoß
Eilt klein und groß herbei!
Fürs Vaterland! Stimmt klein und groß,
Stimmt an das Feldgeschrei!
Da stehn wir unverwandt
Für Haus und Hof und Land
Mit Waffen in der Hand
Und schlagen mutig drein,
Wie viel auch ihrer sein!

Mann, Weib und Kind in Österreich
Fühlt tief den eignen Wert.
Nie! Franken, werden wir von euch
Besieget, nie betört.
Denn unser Fürst ist gut,
Erhaben unser Mut,
Süß unsrer Trauben Blut
Und unsre Weiber schön;
Wie kann's uns besser gehn?

Wir streiten nicht für Ruhm und Sold,
nur für des Friedens Glück!
Wir kehren arm an fremdem Gold
zu unserm Herd zurück.
Gerecht ist unser Krieg,
uns, uns gehört der Sieg!

Das Lied ist als besondere Postkarte durch jede Buchhandlung erhältlich. Es erschien im Anschluß an die Jenaer Kriegsliederkarten, die das neue Soldaten-Volkslied pflegen und einzeln zum Preise von 5 Pf. zu haben sind. Marschlieder, Volkslieder, Männerchöre wechseln ab. Löns' Engelandlied in Vertonung von W. v. Baußnern, Zuckermanns Reiterlied, in Vertonung von Hannes Rauch, A. de Nora, Hindenburglied, in Vertonung von Th. Röhmeyer, das Deutsch-österreichische Bundeslied von Boelitz, das Rupprechtslied von Ph. Gretscher, um nur einige zu nennen, zeigen den hohen musikalischen und dichterischen Stand dieser Karten.



Der Tiroler Nachtwache

In stiller Bucht, bei finst'rer Nacht,
Schläft tief die Welt im Grunde,
Die Berge rings steh'n auf der Wacht,
Der Himmel macht die Runde,
Geht um und um,
Ums Land herum,
Mit seinen gold'nen Scharen
Die Frommen zu bewahren.

Kommt nur heran mit eurer List,
Mit Leitern, Strick und Banden,
Der Herr doch noch viel stärker ist,
Macht euren Witz zuschanden.
Wie war't ihr klug! —
Nun schwindelt Trug
Hinab vom Felsenrande —
Wie seid ihr dumm! O Schande!

Gleich wie die Stämme in dem Wald
Woll'n wir zusammenhalten,
Ein' feste Burg, Trutz der Gewalt,
Verbleiben treu die Alten.
Steig, Sonne, schön!
Wirf von den Höh'n
Nacht und die mit ihr kamen,
Hinab in Gottes Namen.

Jos. v. Eichendorff (1810)

Für Männerchor vertont von Robert Schumann, Richard Heuberger, Josef Liebeskind u. a.

Rundschau

Konzerte

Karlsbad i. B. Wer da glaubte, daß die kriegerische Zeit dem Karlsbader Musikleben Einbuße tun könnte, war auf einen falschen Meinungsweg geraten. Die groß angelegten Sinfoniekonzerte gingen in regelmäßiger Art weiter, und der Besuch ließ keinen Wunsch aufkommen. Eine Änderung wiesen lediglich die Programmzusammenfassungen auf, da mit der althergebrachten Gewohnheit der internationalen Färbung gebrochen werden konnte. Das Entgegenkommen, das die in Karlsbad anwesenden Musikfreunde aller Herren Länder sonst beanspruchten, fiel eben jetzt durch ihr Ausbleiben weg. Stilrein kam ein Beethoven-Sinfonien-Zyklus, welcher die Sinfonien I—VII brachte, zur Wiedergabe. Sonst waren fast alle Klassiker und Romantiker mit je einer Sinfonie vertreten. Serenaden wurden gespielt: Volkmann (II u. III), Dvorak E-dur, Jadassohn Nr. II, Fuchs Nr. III, Brahms Op. 11, Mozarts Haffner-Serenade und die Italienische von Wolf. Viel Beifall fanden die Sinfonie-Variationen von Nicodé und das „Capriccio" von Grädener. Zur Uraufführung brachte das unter Musikdirektor Rob. Manzer stehende Orchester „Ein Volkstriumphstück" von Adolf Wallnöfer, eine fleißige, thematisch gut durchgeführte Arbeit, der aber hier die volle Wirkung versagt war, weil dem Stücke die an den Schluß gestellte Chorkraft, welche in Abstrich kam, fehlte. Als neuer Mann wurde W. E. Roesch mit einigen Orchesterkompositionen eingeführt. Seine Ouvertüre „Im Herbst" und seine „Serenade" sind beachtenswerte, gut musikalisch empfundene Arbeiten, welche warme Aufnahme fanden. Nicht uninteressant war auch eine „Serenade" von Emil Seling, welche hier erstmalig gespielt wurde. Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit" fand einige Beachtung, ohne jedoch tiefergehende Wirkung zu hinterlassen.

M. Kaufmann

München Es war jetzt still in den Konzertsälen; eine ganze Reihe von Wochen war es still. Das kannte die Fremdenstadt schon lange nicht mehr, daß das Gehwerk ihrer Konzertuhr stillestand. Es wird jetzt wieder aufgezogen, und ganz vorsichtig leise fängt es wieder zu ticken an. Man hört den Klang von Heldentum in Wort und Ton herannahen: das ist die Grundharmonie unserer Zeit; an sie knüpft der Dichter, der Rezitator, der Musiker, der die Gegenwart sprechen lassen will, an. Man hört den Klang des „Helden im Lebenskampf" herannahen: das sind Beethovens Stimmen aus Zeit und Ewigkeit — mag wohl mancher dafür heutigentags ein offeneres Ohr haben als ehemals, und mag dieser Klang aus der Werkstatt des Unvergänglichen zweifellos eine Labung für viele sein, die darum mit Freude den Beethoven-Abenden entgegensehen, wie sie uns zunächst Paul Grümmer mit seinen Genossen darbietet. Und da sind noch manche, deren Name eine Vorfreude des Kunst-Erlebens lebendig werden läßt und ein Erinnern an Werte des Schaffens und an Feststunden des Geistes wachruft. Wir sehen mit Vergnügen den schon recht großen Kleinsten unter den Jüngern Apolls wiederkehren: Claudio Arrau, das „Wunderkind". Der Unterton, welcher in dieser Benennung liegt, ist wohl der einzige Schatten, der auf diese sympathische Knaben- und Künstlergestalt fällt. Die Götter haben ihrem Liebling mit ihrem Weihekuß den fragenden „Blick des Weltenrätsels" in die Augen gesenkt, das Wechselspiel von Lust und Leid um die ernsten Kinderlippen geheftet und ihn auf die freuden- und schmerzensreiche Bahn des begnadeten Musikers geführt. Die im Vordergrund stehende Frage: „Wird er das höchste Ziel erreichen?" dürfte unter zwei Bedingungen zuversichtlich bejaht werden. Die erste Bedingung sei die körperliche Schonung des jetzt elfjährigen Knaben, der an jenem Tage seines ersten öffentlichen hiesigen Auftretens Ungeheueres zu leisten hatte. Ein vorangegangenes Lazarettkonzert und die widernatürliche Ausdehnung der großen Wohltätigkeitsveranstaltung, in deren Rahmen das Kind im Odeonssaal auftrat und noch nach 10 Uhr am Flügel saß, fordern eiserne Kräfte: Claudio Arrau ist aber meines Erachtens nicht aus Stahl gebaut, und es müßte — ohne das Elfenbeinfigürchen ins Glashaus stellen zu wollen — die imponierende Quantität von gesunden Kräften, die er in der Energie, Konzentration und Lebhaftigkeit seines Spieles beweist, nicht nur geschont, sondern ökonomisch angelegt werden, denn gerade die rückhaltlose Anspannung und Verausgabung seiner vielseitigen Kräfte zeitigt einen hochgradigen Verbrauch derselben, dem in der aufgabenreichen Zukunft die Karriere weder zum Tyrannen noch zum Opfer

werden dürfte. Die Grundelemente der Musik und die Grunderfordernisse zum Konzertspiel finden wir bei Claudio Arrau harmonisch vereint, und — was ein großes Glück für ihn bedeutet — es ist ihnen allen in vollem Gleichgewicht Rechnung getragen worden sowohl durch die vorzügliche Grundlegung beim ersten Unterricht wie durch die vorbildliche Schulung durch seinen jetzigen Lehrer Prof. M. Krause. Besteht also nur auch jene Bedingung, daß dem angejubelten Knaben das Köpfchen nicht verdreht wird und sein künstlerisches Gewissen allzeit sein unbestechlicher Berater, Wegweiser und Kritiker bleiben möge. Als Beweis für den Erfolg seines hiesigen ersten Auftretens möge das allgemeine Interesse gelten, das man seiner Wiederkehr schon jetzt entgegenbringt. Das will viel heißen, in kriegsbewegter Zeit dem Konzertabend im Odeon ein so lebendiges Erinnern bewahrt zu haben.

Eine Urlaubsreise hatte Professor Berber-Credner vom Felde zurück- und auf unser Podium geführt. Es ist mir unverständlich und widerstrebend, wenn jemand bei jeder Gelegenheit von „Offenbarungen" spricht; in wie unzähligen Fällen heißt das den hohen Begriff erniedrigen! In diesem Falle aber, als Berber in die Sommerstille des schönen Juniabends hinein Beethovens Violinkonzert nachdichtete, hieß es wahrhaft uns Beethoven offenbaren. Der Beethoven gewidmete Abend von Prof. Arnold Rosé gab uns die seltene Gelegenheit, dem uns als Primgeiger des Quartetts wohlbekannten Künstler auch als klassischen Duo-Spieler zu begegnen und außerdem Generalmusikdirektor Walter den Dirigentenstab mit der glänzend gemeisterten Klaviatur auswechseln zu sehen. Die klavieristische Mitwirkung von Backhaus im letzten Konzert der „Böhmen" führte zu einer vollendeten Wiedergabe von Schuberts Op. 114 mit dem Kontrabassisten Ludwig Jäger. Erna Elfenbein, eine junge Pianistin mit Geschick fürs Instrumentelle, bot uns einen im Konzert selten gehörten Schubert: seine Klaviersonate Op. 147. So willkommen eine Abwechselung der Programme auch nach dieser Seite hin ist, so bleibt doch nicht zu verkennen, daß eine tiefere oder äußerlich dankbare Wirkung dieser Sonate im Konzertsaal mangelt. In edelstem Sinne dankbar ist eine klassische Novität, die uns Hinze-Reinhold brachte: seine freie Klavierübertragung von Bachs Cmoll-Sonate für Violine und unbezifferten Baß („Verlag Heinrichshofen, Magdeburg" war, zur willkommenen Kenntnisnahme für den Hörer, dem Programm beigedruckt). Charakteristisch für unser modernes Konzertwesen ist die Tatsache, daß unfehlbar jedes Musikgespräch, jede Arbeit im Studierzimmer, jede berichtende Feder auf das Thema „Novität" gelenkt wird; manchmal ist diese das Licht, das alle Lebewesen anlockt und erwärmt, manchmal ist sie die Lichtspiegelung, siehe die Fabel vom Hund und der vermeintlichen Käsescheibe im Wasser... Die Kopf und Herz wohltuende Erinnerung ist der Maßstab für den Eindruck und wohl auch für den Wert. Daß eine große Zahl von „Novitäten" vornehmlich aus solchem Grunde hier keinen Raum finden, hat seine naturgemäße Folgerichtigkeit. Eine äußerst dankenswerte Neuigkeit in seinen Kriegs- und Volksliedprogrammen war Robert Kothes Darbietung von 3 Liedern für Vorsänger mit Laute und Frauenstimmen, von unserem Lautenmeister selbst mit feinstem Klangsinn gesetzt. Unter diesen Weisen ist das Bergische Volkslied „Verstohlen geht der Mond auf" hervorzuheben, das in seinem Wechselgesang einen bezaubernden Tonreiz trägt. Die Ausführung war ganz trefflich. Auch der in dem „Kinderdank" benannten Konzert sich betätigende 500köpfige Kinderchor der Städtischen Singschule unter der Leitung von Herrn Josef Peslmüller sowie der Herren Fröhlich, Gruber und Goppelt brachte rühmenswerte Leistungen, und nicht vergessen sei die vorzügliche Durchführung eines Chor-, Orchester- und Solistenkonzertes, das zu Ehren der im Kriege erblindeten Soldaten von den gediegen und künstlerisch geschulten Zöglingen der Kgl. Landesblindenanstalt gegeben wurde. Ein zum Besten völlig erblindeter deutscher Krieger unter Mitwirkung geschätzter Kräfte veranstaltetes Konzert brachte der Konzertgeberin Marie v. Stubenrauch-Kraus und ihren Partnern schönsten Erfolg und dem wohltätigen Zweck klingendes Resultat. Bei dieser Gelegenheit wiederum dem durch Peschnikoff bekannt gemachten Doppelkonzert von Herm. Zilcher — diesmal von Frau v. Stubenrauch-Kraus und Frl. della Rocca mit dem Komponisten am Flügel gespielt — zu begegnen, war eine der vornehmlichsten Werte dieses vielerlei Geschmacksrichtungen huldigenden Abends. Eine ähnlich bunte Reihe bot ein anderes Wohltätigkeitskonzert, das ich erwähnen möchte, um des Melodrams „Das Schloß am Meer" in der Vertonung von Max v. Erdmannsdörfer zu gedenken, dessen erfreuliche Wahl und schöne Wiedergabe das Verdienst der Herren v. Scanzoni (Rezitation) und v. Overbeck (Klavier) war. Die vokale Deklamation beherrscht ganz meisterlich die bekannte Altistin Ottilie Metzger-Lattermann, deren Liederabend — eingeleitet durch die brillant und mit starker Innerlichkeit gesungene Verdi-Arie „O don fatale" und beschlossen mit einer Reihe tiefempfundener Wunderhorn- und Rückert-Lieder von G. Mahler — zu den nachhaltigsten Eindrücken auf dem gesanglichen Gebiet gehört, wie die Leistungen von Josef Szigeti und Sophie Blum (mit Professor Schmid-Lindner) zu den reifsten violinistischen Beiträgen seitens der jüngeren Instrumentalisten zu zählen sind. E. v. Binzer

Noten am Rande

Beethovens Fremdwörter-Verdeutschungen. In der Neuen Freien Presse erinnert Paul Tausig an die Verdeutschungen, die Beethovens Freund Karl Holz (Beethoven nannte ihn Mahagoniholz) und sein Neffe Karl für Beethoven besorgten. In dieser Liste hieß es: Arie — Lustgesang, Einsang; Baß — Grundsang: Kanon — Kreisfluchtstück; Chor — Vollsang; Klavier — Tastenspiel, Hammerklangwerk; Kompositeur — Tonsatzwerker; Konzert — Tonstreitwerkversammlung, Tonstreitwerk, Tonkampf; Konzertgeber — Tonstreitwerkunternehmer; Konzertmeister — Tonstreitwerkmeister, Tonkampfmeister; Dilettant — Kunstzeitvertreibliebender; Fantasie — Launenspiel; Fuge — Tonfluchtwerk, Fluchtstück; Instrument — Klangmacherwerkzeug, Klangwerkzeug; Kapellmeister — Tonkünstlermeister, Tonmeister, Obertonmeister; Musik — Tonwerkerei; musikalisch — tonkünstig; Musikdirektor — Tonwerkordner, Tonvorsteher; Oper — Singwerk; Orchester — Tongerüst, Tonkünstlerbühne; Sinfonie — Zusammenklangwerk; Sonate — Klangstück; Trompete — Schmettermessing, Schmetterrohr; Trompeter — Schmettermessingwerker; Violinquartett — Geigenstück. Aber Beethoven selbst hat davon später nur einzelnes beibehalten. Die ausgeklügelten, verrenkten und schwerfälligen Verdeutschungen hat er selbst nur lachend gewürdigt.

Alte Lieder. Vor einiger Zeit erwarb der Maler und Forscher auf dem Gebiet der Heimatskunde H. v. Preen von einem Bauern im Innviertel ein altes handschriftliches Liederbuch. Die Sammlung stammt aus den Jahren 1796 bis 1814 und erweist sich, wie der Frankfurter Zeitung mitgeteilt wird, als ein wahrer Schatz heimatlicher Volkskunde. In zwei Teile gesondert, weltlich und geistlich, enthält sie gegen 700 Lieder. Diese stammen zumeist aus dem Innviertel und aus Bayern. Der weltliche Teil behandelt bäuerliche Angelegenheiten in urwüchsiger und humoristischer Art und Form. Der geistliche Teil der Handschriftensammlung, von einem geistig regsamen Bauern mühsam aufgezeichnet, enthält über 200 längst verschollen gewesene Marienlieder, Wallfahrtslieder, Christusverherrlichungen und Weihnachtskrippengesänge. Auch 22 Kriegslieder aus der Napoleonszeit finden sich hier aufgezeichnet.

Kreuz und Quer

Bad Nauheim. Die Konzerte des Großherzoglichen Kurorchesters haben auch in dieser Saison beim Publikum allseitige Anerkennung gefunden. Neben Herrn Prof. Winder-

stein als 1. Dirigenten war es auch Herr Kapellmeister Weyersberg (aus Berlin), der als 2. Dirigent erfolgreich wirkte und noch zum Schluß in einem größeren Sinfoniekonzert (mit Brahms' C moll-Sinfonie, Cornelius' Cid-Ouverture usw.) vom Publikum sehr lebhaft gefeiert wurde. -n

Berlin. Die Direktion des Harmonium-Saales (Berlin W., Steglitzerstr. 35) überläßt auch den kommenden Musikwinter für die Dauer des Krieges den Harmoniumsaal allen deutschen, österreichischen und allen Deutschland wohlgesinnten fremdländischen Künstlern unentgeltlich an den noch nicht fest belegten Tagen zur Veranstaltung von Wohltätigkeitskonzerten und -Vortragsabenden zur Linderung der durch den Krieg hervorgerufenen Notlage. Anmeldungen mit Rückporto und Angabe, welcher Art die Veranstaltung geplant ist, sind nur schriftlich mit dem Vermerk „Kriegskonzert" an die Direktion des Harmoniumsaales einzureichen.

Darmstadt. „Dame Kobold", komische Oper in drei Akten von Felix Weingartner (Text nach Calderon), wird in der zweiten Hälfte der Spielzeit im Hoftheater zu Darmstadt aufgeführt.

Halle a. S. Johs. Doebbers Oper „Die Franzosenzeit" wurde von Direktor Sachse für das Stadttheater in Halle angenommen.

Kassel. Die Kgl. Kapelle veranstaltet im kommenden Winter unter Leitung von Kapellmeister Robert Laugs 7 Abonnementskonzerte, aus deren Programmen folgende Werke hervorgehoben seien: Hausegger: „Barbarossa", Kämpf: „Aus baltischen Landen", Kaun: III. Sinfonie (Uraufführung), Mahler: II. Sinfonie, Strauß: „Ein Heldenleben" und Burleske, Woyrsch: Böcklin-Suite.

Leipzig. Dr. Edgar Istel hat eine Musik zu Goethes „Satyros" geschrieben, die bei der Goethe-Feier des Leipziger Stadttheaters Anfang Oktober (150. Gedenktag des Einzuges Goethes in Leipzig) zur öffentlichen Aufführung gebracht wird, nachdem sie bereits bei einem Münchner Künstlerfest vor einigen Jahren ihre Wirkung erprobt hatte.

— Am 12. Oktober vollendet Professor Arthur Nikisch sein 60. Lebensjahr. 1855 in Szent-Miklós (Ungarn) geboren, studierte er am Wiener Konservatorium bei Dessoff Komposition und bei Helmesberger Violine. Mit 19 Jahren verließ er, preisgekrönt für ein Sextett, die Anstalt und wurde Violinist im Wiener Hoforchester. 1878 holte ihn Angelo Neumann als zweiten Kapellmeister an das Stadttheater in Leipzig. 1889 ging Nikisch als Dirigent des Sinfonieorchesters nach Boston, kehrte 1893 nach Europa zurück und wurde erster Kapellmeister und Operndirektor in Pest. Schon 1895 kam er als Nachfolger Carl Reineckes als Kapellmeister an das Gewandhaus nach Leipzig. Nebenbei ist er Dirigent der Philharmonischen Orchester in Berlin und Hamburg, mit denen er auch Konzertreisen ins Ausland unternahm. 1901 wurde er Professor, 1902, als Nachfolger Reineckes, Studiendirektor am Konservatorium in Leipzig, 1905, nach dem Tode Max Staegemanns, auch Operndirektor des Leipziger Stadttheaters (bis 1906). Nikisch zählt zu den bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart.

— „Kampf und Friede" betitelt sich ein neues Chorwerk für gemischten Chor, eine mittlere Singstimme, Orchester und Orgel von Otto Taubmann, welches demnächst im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erscheint.

— Der Rat der Stadt Leipzig hat infolge einer Eingabe der Mitglieder des Stadttheaters verfügt, daß in Hinkunft alle Gehälter unter 3000 Mk. ungekürzt bleiben sollen; außerdem werden von allen weiteren Abzügen 20% rückvergütet und die Gehälter der Ehegatten nicht mehr zusammengeworfen, wodurch für gemeinsam verpflichtete Eheleute ein bedeutend geringerer Verlust entsteht. Diese Kriegsfürsorge des Rates der Stadt Leipzig ist doppelt erfreulich in einer Zeit,

in der andere große Städte durch Schließung ihrer Stadttheater den Mitgliedern jede Erwerbsmöglichkeit abschneiden.

München. Die Konzertabteilungen des Amtl. Bayer. Reisebüros und der Kgl. Hof-Musikalienhandlung Otto Halbreiter in München haben sich unter dem Namen „Vereinigte Konzertbüros" zusammengeschlossen. Die Leitung wurde Herrn Dr. Paul Schiff übertragen.

— Wilhelm Maucke hat die Musik zu einem Mimodrama „Die letzte Maske" (Dichtung von Kurt Münzer) geschrieben.

Weimar. Das Weimarer Hoftheater hat die Winterspielzeit mit den „Meistersingern" begonnen. Die Oper beabsichtigt „Euryanthe". „Hans Heiling", „Iphigenie auf Tauris" in der Straußschen Bearbeitung, Verdis „Falstaff" und „Die drei Pintos" von Weber neu einzustudieren.

Wien. Das Offizierskorps des kroatischen Infanterieregiments Dankl Nr. 33 hat 3000 Kronen für einen Regimentsmarsch gestiftet. An dem Wettbewerb können sich alle männlichen Angehörigen der österreichisch-ungarischen Monarchie beteiligen. Der Marsch muß neu sein, historisches Gepräge haben und an das Kriegsjahr 1914/15 erinnern. Er soll sich besonders als Defiliermarsch eignen und durch eine Melodie für die kroatischen Soldaten leicht faßlich sein. Ferner soll er, wie es in dem Ausschreiben ausgesprochen wird, auf das Soldatengemüt elektrisierend wirken.

— Anna Bahr-Mildenburg scheidet am 1. Februar 1916 aus dem Verband der Wiener Hofoper aus.

Wiesbaden. Die Städtische Kurverwaltung veranstaltet mit dem verstärkten Städtischen Orchester in diesem Winter 12 Abonnementskonzerte. Als Solisten sind vorgesehen: A. Schnabel, Teresa Carreño, Carl Flesch, Fr. v. Vecsey, Carl Straube (Orgel), Leo Slezak, John Forsell, Paul Bender, Birgitt Engell, Claire Dux, Ottilie Metzger-Lattermann und Theodor Lattermann.

Zeitschriftenschau

„Die Stimme". Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, herausgegeben von Prof. Dr. Th. S. Flatau und Rektor Karl Gast. Halbjährlich Mk. 3.—. Die „Stimme" hat ihren 9. Jahrgang beendet. Ihrer hohen und wichtigen Aufgabe getreu, war sie auch während der Kriegswirren eifrig bemüht, durch eine Reihe zweckentsprechender Abhandlungen wissenschaftlichen oder praktischen Inhalts die edle Kunst des Gesanges zu pflegen und zu fördern. Zahlreiche Zuschriften ihrer Leser und Mitarbeiter, die mit den Waffen in der Hand in dem blutigen Völkerringen in Feindesland stehen, bezeugen, daß heute mehr denn je die Macht des Gesanges erkannt ist und das deutsche Lied bei den glänzenden Erfolgen unserer heldenmütigen Truppen eine ganz hervorragende Rolle spielt. Aber auch die daheimgebliebenen Sänger und Sängerinnen, die durch ihre Liedervorträge den Verwundeten und Kranken in den Lazaretten und Genesungsstätten herzerquickende Stunden bereiten, der bei den Siegeskunden auf den öffentlichen Plätzen und in den Gotteshäusern mächtig dahinbrausende Gesangsstrom der Volksmenge, die von unserer Jugend in den Schulen gesungenen herrlichen alten und neuen Weisen legen beredtes Zeugnis ab von der überaus großen Bedeutung des Gesanges. Daher wird die „Stimme", die von den Regierungen verschiedentlich auf das wärmste empfohlen und deren Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit von den Gesanglehrern und Stimmforschern anerkannt worden ist, durchhalten und ihren 10. Jahrgang in der Hoffnung beginnen, bei ihren Lesern und allen Freunden des Gesanges auch ferner kräftige Unterstützung zur weiteren Verbreitung zu finden. Probenummer kostenlos vom Verlage Trowitzsch & Sohn, Berlin SW 48.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 42

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 14. Okt. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Das Feldgeschrei der Germanen

Von **Adolf Prümers**

Wenn je in der Geschichte der Völker etwas Neues, Großes überwältigend in die Erscheinung trat, so war es das Feldgeschrei der Germanen. Den Römern, die schweigend in den Kampf zogen, jagte dieser Kriegsgesang Staunen und Schrecken ein. So gewaltig war die Furcht vor dem furor teutonicus und dem germanischen Feldgeschrei (barĭtus), daß der römische Konsul Marius seine Truppen im verschanzten Lager an der Rhone (102 vor Chr.) beisammenhielt, um sie an das schauerliche Kriegsgeheul der Teutonen und an den Anblick der nordischen Reckengestalten zu gewöhnen; nicht eher kam es zum Kampf, als bis die Römer, gereizt durch den dreisten Hohn der Teutonen, ihre Scheu überwanden und sich den Angreifern entgegen warfen. Und noch im Jahre 58 vor Chr. mußte Cäsar alle Künste der Diplomatie und der Redegabe spielen lassen, ja seine ganze Autorität in die Wagschale werfen, um seine besten Truppen, die X. Legion, von dem sinnverwirrenden Schrecken zu heilen, den der Anblick und das Feldgeschrei der Germanen bei ihnen hervorgerufen hatte. Dieser überwältigende Eindruck führte bei den Römern frühzeitig zur Benennung jener „tobenden Krieger", jener „Rufer im Streit", und so entstand das Wort Germanen. Denn „Germanen" waren weder „Germänner" noch „Nachbaren", noch „Stammesechte", sondern „Rufer im Streit". Von allen Deutungen ist allein wahr, was Jakob Grimm in seiner Geschichte der deutschen Sprache über Entstehung und Deutung des Wortes Germanen festgelegt hat: „Germani hat ganz das Ansehn eines keltischen Worts: gairm, Plural gairmeanna; welsch garm und garmwyn, der (die) Schreier, der (die) Rufer, das sich trefflich für einen Helden im Kampf schickte, für den rauhen Deutschen, Galliern gegenüber, umsomehr, da ihm baritus (Feldgeschrei) oder fremitus (Gebrüll) ausdrücklich zugeschrieben wird. Germani bedeutet demnach nichts als ungestüme, tobende Krieger, und schon ein solcher Name mochte den Galliern Schrecken einflößen". Die Römer nannten unsere Vorfahren „Germanen", das heißt: „Tobende Krieger! Rufer im Streit!" Wohl geht bei den Römern neben der Benennung „Germanen" jene andere der „Barbaren" einher. Barbar war aber zunächst nur der Ausländer, der Fremde. Die Griechen nannten die Perser seit den Perserkriegen auch Barbaren, wie die Römer seit der augustinischen Periode die germanischen Völkerschaften bezeichneten. Nun besitzt aber der altdeutsche Wortschatz zwei Wörter, die sich zu dem Gesamtwort „Barbaren" ergänzen: „Bar" heißt altdeutsch „Begeisterung" und „baren" heißt altdeutsch „die Stimme erheben". Die Verschmelzung von „Bar" und „baren" gemahnt an einen Redner oder Sänger, der voll Begeisterung seine Stimme erhebt. Wir haben hier das altdeutsche Gegenstück zum keltischen garmwyn: Barbaren und Germanen sind e i n e s Stammes, e i n e s Sinnes: „Tobende Krieger! Rufer im Streit!"

Ehe wir näher auf Einzelheiten eingehen, wollen wir zunächst den Unterschied zwischen Schlacht g e s c h r e i und Schlacht g e s a n g festlegen. Das Kriegslied der Germanen schließt zweierlei in sich ein: das Feldgeschrei, unser heutiges „Hurra!", und das eigentliche Heldenlied. Wir haben daher streng zu unterscheiden: barĭtus, das Feldgeschrei, und „carmina barbara et antiquissima", jene von Karl dem Großen gesammelten uralt-germanischen Helden- und Kriegslieder, die leider nach dessen Tode spurlos verloren gegangen sind. Uns beschäftigt hier nur der barĭtus, das Feldgeschrei. Nehmen wir die Wirkung vorweg, so finden wir sie bei Tacitus mit Worten bestätigt, in denen Bewunderung und Schrecken sich paaren: „E s i s t, a l s o b n i c h t M e n s c h e n k e h l e n, s o n d e r n d e r K r i e g s g e i s t s e l b s t s o s ä n g e!" Nun verstehen wir, warum das Wort Germanen nicht „Germänner, Nachbaren oder Stammesechte" bedeuten kann! Der Kriegsgott selber singt in den Reihen der Germanen. Noch heute gibt es, wie unsere Gegner eingestehen, kein Halten mehr, wenn das Hurra wie ein Orkan über die Schlachtfelder einherrollt. Über Entstehung und Geschichte des Feldgeschrei-Wortes „Hurra!" sind die Akten noch nicht geschlossen; doch läßt sich der dunkle Vokal „u" als Ausgangspunkt und der helle Vokal „a" als letzte Krönung des Feldgeschreies auch bei den Germanen aus der Art ihres Feldgeschreies ganz natürlich und ohne jeden Zwang bestimmen.

Das germanische Feldgeschrei ist der Natur abgelauscht, dem Brüllen der wilden Tiere und dem Heulen des Sturmes entlehnt. Im barĭtus war zugleich jenes andere, das die Gallier den Germanen zuschrieben, enthalten: fremitus! Dieses aber ist vielfältig in seiner Bedeutung: es beherrscht die ganze Stufenleiter des Klanges; vom Summen, Murmeln führt es zum dumpfen Brausen, zum Rauschen, von dort zum Schnauben, zum Getöse, zum Gebrüll. Alles dieses liegt in dem Worte fremitus. Hier haben wir auch sofort

die Art und Weise des germanischen Feldgescheies: vom leisen Murmeln bis zum ohrbetäubenden Gebrüll. Nicht kürzere oder längere Schreie einzelner oder mehrerer Krieger bildeten diesen barītus, sondern auch hier waltete ein Gesetz, auch hier galten die durch Übung und Alter vertieften und stetig bereicherten Bestimmungen der Kriegsverordnungen. „Das Geschrei aber (clamor), das sie barītus nennen, darf nicht eher erhoben werden, als bis beide Schlachtreihen sich gebildet hatten.“ In der vordersten Kampflinie stand erlesenes Fußvolk, je hundert Mann aus einem Gau; die Keilreihen der Schlachtordnung bildeten Familien und Sippschaften. Nicht allein der Beginn des Feldgeschreies war durch militärischen Befehl festgelegt: auch die Ausführung des barītus geschah nach Regel und Gesetz. Die Germanen besaßen infolge des regen Zusammenlebens mit der Natur einen hochentwickelten Gehörsinn, der sie befähigte, Naturgewalten des Windes und Sturmes auf allen Stufen ihrer Entwicklung zu beobachten und in Poesie und Sage darzustellen. Das leise Ansetzen des Tones, sein mähliches Wachsen, dem wilde Drohung und Schrecknis innewohnten, seine Steigerung zum Sturm, zum Orkan, der mit unheimlichem Pfeifen und Brausen, mit dem vielstimmigen, sturmgepeitschten Singen und Heulen in beständigem Auf und Nieder, in unermüdlichem Ansturm den Siegesweg über geborstene Eichen, über zerstörte Fluren, über wildgewordene Wasser nahm — dies alles erlauschte der Germane, dessen Phantasie die Natur überreich mit Geistern und unsichtbaren Wesen belebte, von seiner Lehrmeisterin, der Natur, und eine göttlich-geniale Eingebung brachte ihn darauf, im Kampfe mit fremden Völkerschaften einen furor zu ersinnen, der ein getreues Abbild der germanischen Winterstürme war!

Zwei Arten Feldgeschrei begegnen uns: das schauerlich-rohe Kriegsgeheul, wie es im Lager der Teutonen vorherrschte, und der auf dynamisch-akustischen Erfahrungen aufgebaute Schildgesang, wie ihn am überzeugendsten Tacitus geschildert hat. Die Teutonen stimmten am Abend vor der Schlacht bei Aquä Sextä (102 vor Chr.) ein schauerliches Kriegsgeheul an, das die ganze Nacht hindurch währte und von ihrer wilden Kampfeslust ein beredtes Zeugnis ablegte. Bei Tagesanbruch machten sie einen wütenden Angriff auf das römische Lager: Waffenlärm und Kriegsgeheul weckten höchste Begeisterung in ihren Reihen. Im Angriff waren Teutonen und Germanen Meister, nicht zuletzt kraft der überwältigenden Wirkung ihres Feldgeschreies. Schon ihr bloßer Anblick flößte Schrecken ein: der mächtige Wuchs, die ungeschützten, nackten Glieder, nur mit der Bärenhaut umhüllt, das rötlichblonde Lockenhaar, das trotzige, blaue Auge, der leuchtende Blick, in dem das Altertum den „Wurm im Auge“, die „Schlange im Auge“ erkannte — wahrlich, diese Eindrücke reichten hin, um Auge und Ohr in Bande der Furcht zu ketten. Mißlang aber der erste Angriff, so war dadurch vielfach die Schlacht schon entschieden: in der eigentlichen Kriegskunst waren die Römer den Teutonen überlegen. Dann mischten sich wilde Ausbrüche zorniger Wut, verzweifelte Klagen und grelle Jammerrufe, auch der Frauen und Kinder, in das Kriegsgeheul. Unter Schreien und Verwünschungen, unter Schwüren und Drohungen begleiteten die Teutonenweiber ihre Männer immer aufs neue in den Kampf, und als die siegreichen Römer bis in die Wagenburg der Gegner drangen, da griffen ihnen die Frauen in die Schwerter, entrissen ihnen die Schilde, töteten ihre eigenen Kinder und erdrosselten sich selbst, wenn ihnen kein besserer Tod beschieden war. So wild und naturgetreu war jenes Kriegsgeheul, daß die Römer den Teutonen eine tierische Stimme beimaßen. Auch die unter dem römischen Kaiser Vitellius (68 nach Chr.) dienenden Germanen, die „rheinischen Legionen“, stürmten mit herausforderndem, wildem Geschrei, den Schild auf dem Rücken, gegen die unterliegenden Legionen des römischen Gegenkaisers Otho.

Anders der Schildgesang der Germanen! Der Geschichtsschreiber Ammianus berichtet, daß jene, die „Hörner und Hosen“ tragen, einen barītus anstimmen, der von einem leisen Säuseln ausgeht und allmählich anwächst, wie Fluten, die an den Felsen zerschellen. Neben der Bestätigung des Schwelltons begegnet uns hier eine besondere Kaste der Feldmusiker: sie tragen Hörner und — als besonderes Kennzeichen — Hosen. Lag diesen Hornisten nun auch noch der Schildgesang ob? Die germanischen Bläser können nicht gleichzeitig Schildsänger gewesen sein; vielmehr werden sie den Schildgesang der Krieger durch die dumpfen Töne der großen Stierhörner noch verstärkt haben. Der Schildgesang besagt schon durch seine Bezeichnung, daß die Germanen — zur Verstärkung der Schallwirkung — in die Höhlung des Schildes hineinsangen. Dieser Schild, aus Holz, Flechtwerk und Bast hergestellt, bildete den Resonanzboden, der zum Träger des unheilkündenden Murmelns und des gewaltig ausladenden Feldgeschreies wurde. Zwischen zartem Säuseln und wildem Geschrei wußten auch die Germanen schon scharf zu unterscheiden. Die natürliche Entwicklung in Sprache und Kunst, mit ihren drei großen Zeitaltern des Notwendigen, Schönen und Überflüssigen — Altertum, Klassizismus und Moderne — weist den germanischen Völkern den Platz im Bereiche des Notwendigen, des mehr oder weniger Unschönen an; nicht immer aber besteht diese Rangeinteilung zu Recht. Denn die Erkenntnis dessen, was Säuseln und rohes Gebrüll bedeutet, ist doch die erste Vorstufe zum gesanglich Schönen. Das heilige Urlied und der Schildgesang fußen auf dynamischen Grundsätzen. Die germanische Sage weiß es nicht anders: im Schattenreiche der Hela dürfen die Seelen nur in leisem Murmeln um verlorenes Leben und verlorenes Glück klagen; die gefallenen Helden aber in Walhall singen laut von Kampf und Sieg, von den ewigen Freuden in der Götterburg! Der dynamische Aufstieg vom Murmeln bis zum jauchzenden, befreienden Aufschrei besitzt einen Doppelgänger im Vokalschatz der Sprache: vom murmelnden, summenden, brummenden U bis zum hellen, sieghaften, glanzvollen A ist der gleiche Aufstieg! Tacitus spricht von „dumpf dröhnendem Getöse“ und von „wilden Tönen“; auch hier liegt der Unterschied zwischen Murmeln und Jauchzen, zwischen U und A unter der Oberfläche des Gesagten.

Auf die Verwandtschaft des Schildgesanges mit dem heiligen Urlied wurde schon flüchtig hingewiesen. Der Germane zog mit seinen Göttern in die Schlacht; das heilige Schwert Zius und andere Feldzeichen, die in Friedenszeit im Götterhaine aufbewahrt wurden, durften im Kampfe nicht fehlen. Priester und Seher sagten aus der Vortragsart und Klangstärke des Schildgesanges den Ausgang der Schlacht voraus: war der Gesang kräftig und voll ausladend, so siegten die Germanen; klang er aber weniger stark, so war der Sieg den Römern beschieden. In dieser Wahrsagekunst, für die Tacitus verantwortlich zeichnet, lag sehr viel Selbstverständliches: ein lauer, matter Schild-

gesang blieb ohne Wirkung, und wenn sich der Germane diese entgehen ließ, so riß er sich selbst die Waffe aus der Hand. Wie aber im heiligen Urlied mitten aus dem Stimmengewirr heraus zeitweilig Worte der Verzückung und Namen der Götter laut wurden, so brach auch aus dem Feldgeschrei zeitweilig der Name eines Helden und ein anfeuerndes Wort hervor. So verbürgt uns die Geschichte, daß die germanischen Helden in der Teutoburger Schlacht mit dem begeisterten Rufe: „Die Freiheit! Die Freiheit!" angriffen und den Feind — wie bei Tannenberg 1914! — in Wald und Sumpf niederrangen. Hermann, der Cherusker, — „der Befreier Germaniens, im Kriege unbesiegt" — kämpfte unter dem Rufe: „Drauf, Brüder, drauf!" Solche Aussprüche berühmter Männer blieben wie jene eigenen Ausbrüche der Heeresmassen in der Volksseele haften; sie verdichteten sich zu festen Formeln, zu Reimen, und diese Reime waren Ursprung und sind zugleich Überbleibsel der carmina barbara et antiquissima. Hier zweigt der Weg ab, der zum germanischen Heldenlied führt.

An die Stelle des germanischen Feldgeschreies setzte der geistliche Dichter des „Ludwigsliedes" — Ausgang des 9. Jahrhunderts — einen kirchlichen Hymnus nach Art des Gregorianischen Chor- und Wechselgesanges. Ein Beweis mehr für die lange Lebensdauer des germanischen Feldgeschreies, das, wie alle heidnisch-germanischen Gebräuche, sich den Umtausch in christliche Münze gefallen lassen mußte! Der Dichter des Ludwigsliedes preist den König Ludwig III. und seine Westfranken als auserwähltes Rüstzeug Gottes. „Ludwig! Mein König! Hilf meinen Leuten!" spricht Gott zum König Ludwig, und dieser stimmt einen kirchlichen Hymnus an, den das fränkische Kriegsvolk statt des Feldgeschreies mit „Kyrie eleison!" beantwortet! Hier lag das Feldgeschrei der Germanen in den letzten Zügen; der Vorhang rollte herab, der die alte germanische Welt von der des Mittelalters trennte. Erst in den Befreiungskriegen des deutschen Volkes ist das Feldgeschrei der Germanen wieder zu neuem Leben erwacht. Von dort her hat es dann zum zweiten Male seinen Siegeslauf genommen wie einst zu den Zeiten des Tacitus.



Niccolo Jommelli

Von **Dr. Erich H. Müller**-Dresden

I.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts erlangte neben Majo, Terradellas, Perez, Piccinni, Porpora und anderen Großmeistern der neapolitanischen Schule Niccolo Jommelli, den die Zeitgenossen als „italienischen Gluck" bezeichneten, große Bedeutung für die Geschichte der Oper.

Zwei Monate nach der Geburt Glucks erblickte Jommelli am 10. September 1714 in dem Neapolitanischen Landstädtchen Aversa das Licht der Welt. Sein Vater, ein schlichter Leinweber, erkannte seines Sohnes musikalische Begabung früh und ließ ihn in der Heimatstadt durch Kanonikus Muzzoli unterrichten. Als der Knabe das sechzehnte Jahr erreicht hatte, brachte ihn der Vater nach Neapel und erwirkte die Aufnahme in das Conservatorio dei Poveri di Giesù; Durante, der Lehrmeister aller großen Oratorienkomponisten der unmittelbaren Folgezeit, erteilte Jommelli dort Unterricht. Aus unbekannten Gründen ging der Schüler aber schon nach kurzer Zeit an das Conservatorio della Pietà über. Seine Lehrer wurden nun Francesco Feo und Leonardo Leo, der, Jommellis dramatische Begabung erkennend, sie zur vollen Entfaltung zu bringen versuchte. Neben Leos Opern hatte Jommelli in Neapel auch Gelegenheit, die Hasses kennen zu lernen, die so stark auf ihn einwirkten, daß er zeitlebens im Banne des „Caro Sassone" stand. Besonders deutlich zeigt sich dieser Einfluß in den beiden für Neapel gesetzten Jugendopern: „L'Errore amoroso" (1737) und „Odoardo" (1738). Nach der Aufführung des Odoardo erhielt er Opernaufträge für Rom und Bologna, wo er die Bekanntschaft Padre Martinis machte, bei dem er seine Kenntnisse vervollkommnete. Seiner Vermittlung hatte auch Jommelli die Berufung nach Venedig an das Conservatorio degli Incurabili nach der erfolgreichen Aufführung der „Merope" (1741) zu verdanken. Als Leiter der Anstalt war unser Meister verpflichtet, für die kirchlichen Feiertage Musik zu liefern, die von den Zöglingen aufgeführt wurde. Nach achtjähriger Wirksamkeit daselbst wurde Jommelli zur Unterstützung Pietro Bencinis als Kapellmeister an St. Peter nach Rom berufen. Bis zu seiner Anstellung als Stuttgarter Hofkapellmeister, die 1753 erfolgte, blieb er in der ewigen Stadt, von wo er einige Reisen unternahm. So finden wir ihn 1749 am Wiener Hofe, für den er fünf Opern in Musik zu setzen hatte, und dem er die Bekanntschaft des gefeierten Operntextdichters Mestatasio verdankte. Während seiner sechzehnjährigen Tätigkeit am Hofe Karl Eugens von Württemberg in Stuttgart (1753—1769) gelangte Jommellis dramatische Begabung, befruchtet durch die deutsche Musik, zur vollsten Entfaltung. Seine Meisterwerke: „Nitteti", „Olimpiade", „Didone abbandonta", „Vologeso" und „Fentonte" wurden in diesen Jahren geschaffen. Dieser Vertiefung seines Stiles vermochten die Italiener nicht zu folgen, und so erntete er nach der Rückkehr in seine Heimat mit den letzten Opern, die in Neapel aufgeführt wurden, keinen Beifall mehr. Erst als Jommelli am 25. August 1774 gestorben war, begann man in Neapel das Unrecht, das man dem greisen Meister zugefügt hatte, einzusehen.

II.

Die Beschäftigung mit Jommellis Werken macht uns die Eigenart der Mozartischen Oper und gleichzeitig die Abkehr Glucks von der Opera seria der Italiener verständlich. Versucht doch auch Jommelli eine Reform der Oper durch die Betonung des Dramatischen, im Gegensatz zum Schöngesanglichen als Selbstzweck. Sogar die Koloratur stellte er bisweilen in den Dienst des dramatischen Ausdruckes. In seinen Werken ist alles Leben und Bewegung, alles auf große, überraschende Wirkungen zugeschnitten. Obgleich ihm natürlich auch manches Äußerliche, Flüchtige unterläuft, ist ein großer Zug fast immer zu bemerken. Besonders zeigt sich dies bei der Zusammenfassung mehrerer Szenen. Er versuchte dies durch die erweiterte Verwendung des begleiteten Rezitativs, ohne aber deswegen das unbegleitete völlig aufzugeben. Auch die Stimmungseinheit mehrerer Szenen wollte er fühlbar machen, dies erreichte er durch motivische Arbeit. So wurde er der Schöpfer der großen Soloszene, der er bisweilen nicht einmal mehr die übliche Arie anhing. Die Dacapo-Arie veredelte er, indem er dem Mittel-

teil mehr Aufmerksamkeit zuwandte, zugleich erreichte er dadurch eine bessere Anpassung des Gesanges an den Stimmungsgehalt der Arie.

In Stuttgart eignete er sich infolge deutscher und französischer Einflüsse eine hervorragende Orchesterbeherrschung an. Seine Orchestersprache gewann an dramatischer Ausdruckskraft. Trotzdem finden sich aber immer noch einförmige Stellen, die dem seelischen Ausdruckswert der Worte nicht genügend angepaßt sind. Erwähnt mag sein, daß Jommelli bereits vor der Berührung mit der deutschen Musik das Orchestercrescendo anwendete. Dies ist deswegen so bemerkenswert, weil Hugo Riemann die Annahme vertritt, daß die Bezeichnung „crescendo il forte" den „Mannheimern" eigentümlich sei. Hermann Abert jedoch wies nach, daß Jommelli diese Bezeichnung bereits 1749 im „Artaserse" angewendet hat.

Jommellis hervorragende Meisterschaft zeigt sich am deutlichsten in den Ensemblesätzen und Chören. Im Sinne Mozarts versucht er bereits die einzelnen Personen durch ihre Tonsprache zu unterscheiden. Dies gelingt ihm besser als allen Zeitgenossen. Selbst Traetta vermag ihn nicht zu erreichen. Auch seine Einleitungssinfonien sind bedeutender als die meisten zeitgenössischen: strebt er doch darnach, das Vorspiel mit der Oper zu verbinden. Ein beachtenswerter Versuch ist im „Fentonte" gemacht worden. Hier verschmilzt Jommelli die erste Szene mit der Ouvertüre zu einer Einheit. Deutlich erkennt man in diesem Werke, wie sich Jommelli müht, die alte Form neu zu beleben. Überhaupt weht durch sein ganzes Schaffen ein stark intellektueller Zug. Jommelli gestaltete bewußt, vielleicht weil seine Erfindungskraft nicht so stark als die eines Perez oder Terradellas war. Mozart sagte von ihm: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Stil schreiben sollen!"



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

„Es wird diesmal wieder sehr langweilig werden" — so begrüßte mich ein bekannter Kollege, als wir uns am Saisonanfange im Pressezimmer wiedersahen. Und in der Tat, die Aussichten sind trübe. Die angebliche Verdeutschung der Konzerte, die zu den Errungenschaften der Kriegszeit gezählt werden, besteht in vero in einem Rückzuge auf einige besonders bequeme Meister und in einer ungemeinen Verengerung des musikalischen Horizontes. Auch in dieser Saison wird man immer dieselben Werke von Bach, Beethoven, Schubert, Weber, Brahms usw. in ungezählten Wiederholungen zu hören haben; man wird vergebens nach seltener gespielten Stücken von Mozart, Haydn, Liszt und anderen gangbaren Größen seufzen; man wird abermals die Neubelebung der schönen Literatur eines Spohr, Gade, Volkmann, Reinecke, Rheinberger und ähnlicher angeblich verblaßter Sterne vermissen. Da ist es denn wenigstens ein Trost, daß Aussicht auf eine merkliche Reduktion der so langweilig gewordenen Konzertmasse vorhanden ist. Zunächst ward alle Art von Kriegswohltätigkeitskonzerten generaliter verboten, spezialiter von in jedem Falle und auf jedem — auch verschenkten — Billette nachzuweisender Polizeierlaubnis abhängig gemacht. Es war eben der Schwindel mit der Kriegswohlfahrt zu arg geworden, und andererseits das Resultat zu gering. Hatte doch z. B. eine weltberühmte Diva unter der Aegide der berühmtesten Konzertdirektion im größten und vornehmsten Saale bei einem Kriegswohltätigkeitskonzerte für ganze achtzig Mark Billetts verkauft! In vielen Fällen nützte die Wohlfartsreklame gerade so viel, um den Konzertgebern die Kosten hereinzubringen, sie also der sonst bei derlei Veranstaltungen ortsüblichen hohen Auslagen zu entheben. Und die Einsicht nun gar, daß ein konzertierender Künstler auch im Kriege zunächst für seine Existenz arbeiten muß und auf die Einnahmen genau so wenig verzichten kann wie ein Beamter auf seinen Gehalt, diese Einsicht war vollends der spleenigen Idee gewichen, daß es eines Künstlers verfluchte Pflicht und Schuldigkeit sei, nunmehr nur noch für andere zu arbeiten, selber aber von guter Luft und Patriotismus zu leben. Alle dem hat die Regierung nun für die weitere Dauer des Krieges ein Ende gemacht und damit ein praktisches, nüchternes Auge bewiesen. Daß sie dabei noch immer reichlich Wohltätigkeitskonzerte gestattet, zeigte gleich der Anfang. Wir gehen hier nur auf eines ein, das am 26. September mit dem Blüthner-Orchester und einer Anzahl von Mitgliedern der Kgl. Oper gegeben wurde. Darin sang Frau Birgitt Engell die selten zu hörende Rondoarie „Mich zu trennen von dir" von Mozart, ein schönes, vollreifes Werk, mit dessen Orchesterpartie eine obligate Klavierstimme verbunden ist. Diese wurde von Clemens Schmalstich so fein und stilvoll gespielt, daß sich selbst Meister Reinecke, der einzige Mozart-Künstler unserer Tage, darüber gefreut haben wird, falls er zufällig vom Parnasse mal hinunterhörte ins verlassene irdische Jammertal. Eine zweite Neuheit bestand dann in Schmalstichs eigenem Klavierkonzerte (Cismoll). Das ist ein erfreuliches Werk, pianistisch auf der Höhe und musikalisch zuverlässig. Da ist von moderner Impotenz und Überkunst nichts zu spüren. Durch alle drei Sätze geht ein positiv musikalischer, doch frischer, niemals antiquierter Zug. Auch die Instrumentation ist gut, vielleicht auf einer Strecke des ersten Satzes für die Klavierpartie zu üppig. Dieser erste Satz und das schöne, innerliche Andante sind das Beste des Werkes. Im Finale ist die Form weniger geschlossen, die Erfindung matter, auch die Orchesterfarbe ab und zu hart und zerfahren. Als Pianist bewährte sich der Komponist in seinem Werke glänzend.

Bot dieser Abend des B. O. also in den beiden genannten Programmnummern reichlich Anregung, so verlief der eigentliche Eröffnungsabend am 3. Okt. mit den gewohnten Werken Beethovens und Wagners. Interessant wurde er durch das erste Auftreten des neuen, lange Zeit in Rußland zurückgehaltenen Hausdirigenten Paul Scheinpflug. Unter seiner orchestererfahrenen Hand wird die schwer geprüfte Korporation, die nach und nach die meisten ihrer Mitglieder zum Heere entlassen mußte, wohl bald auf den künstlerischen Höhepunkt kommen, den sie erreichen muß, um im hiesigen Musikleben existenzsicher zu werden. Bis jetzt vermochte sie ja unter den widrigsten Verhältnissen tapfer und erfolgreich auszuhalten.

Auch das Philharmonische Orchester fing am 28. Sept. den Lauf seiner Sinfoniekonzerte an, mit einem sogen. Beethoven-Abend, der die immer gehörten Stücke brachte. Hier brach aber im dritten Sinfoniekonzerte ein Hoffnungsstrahl durch, dermalen man die Emoll-Sinfonie von Tschaikowsky „wagte". Das Publikum nahm sie fast demonstrativ dankbar an. Vielleicht denkt es doch, der Krieg der Lebenden solle nicht in das Reich des Verewigten hineingetragen werden. Führt man doch auch in der Kgl. Oper noch die Werke der alten verstorbenen italischen und französischen Großmeister auf! Das Philharmonische Orchester hat inzwischen auch 40000 Mk. geerbt. Es war ein stiller, unbekannter Konzertgast, der ihm diese Summe als Legat vermachte. Dafür muß einmal im Jahre ein von dem Testator zusammengestelltes Programm gespielt werden. Ein sinniges Andenken!

Beethoven und Brahms der bekanntesten Sorte bescherte ferner ein Konzert, das Fritz Steinbach mit den Philharmonikern zu geben hatte. Seine häufig etwas allzu derbe Art enttäuschte manchen nicht eingeweihten Besucher. Ebenso

kurz kann das erste Konzert des Philharmonischen Chores erledigt werden, dermalen darin Prof. S. Ochs wieder Volkslieder singen ließ. Der raffinierte, ausgetüftelte Vortrag ließ in den Wenigen, die da mit eigenen Hirnen urteilen, die Frage aufsteigen, ob der echte Volkston nicht doch eine ganz andere Weise erheische.

Auf dem Gebiete der Kammermusik ist wenig zu erwarten. Marteau wagt sich mit seinen anregenden Unternehmungen nicht aus seiner Wohnung hervor; die Loevenssohnsche Internationale pausiert mit ihren interessanten Neuheiten; Klinglers Quartett fällt aus, da der Leiter zum Heeresdienste eingezogen wurde; Fiedlers gediegenes Klaviertrio wird gleichfalls vermißt werden. Doch wird ein anderer unserer „alten Leipziger", der ganz in seiner Kunst aufgehende Hjalmar von Dameck, seine unparteiisch der alten wie der neuen Kunst ergebenen Kammermusiken wieder geben, und auf unser bestes Streichquartett, das von Prof. Willy Heß, ist trotz des Umstandes zu hoffen, daß inzwischen der lang bewährte zweite Geiger, gleichfalls des dunklen politischen Horizontes wegen, fortging. Ebenso sind die wertvollen Abende der „Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle", an denen vorwiegend die Literatur mit Blasinstrumenten gepflegt wird, wieder auf dem Plane.

Solistenkonzerte stehen ja nun reichlich an. Am 1. Okt. konnten wir deren gleich zwei besuchen. Davon war der Liederabend von Anna Marie Lenzberg eine angenehme Überraschung. Diese neue Sängerin hat das, was auf der Bühne zum sogenannten dramatischen Fache gehört. Ihre wohlgebildete Stimme glänzt in allen Lagen, hat die Höhe eines machtvollen Sopranes und die Tiefe eines pastosen Altes. Das Vortragstalent ist groß und starker Gegensätze und Akzente fähig. So kamen gleich eingangs vier Schubertsche Lieder in allem heraus, was drinsteckt. Danach nicht minder die Neuheit des Abends: drei Nummern aus Bethges „Chinesischer Flöte", dem Op. 19 des Münchener Komponisten Walter Braunfels. Sie sind ohne Rücksicht auf das Wesen der Menschenstimme, nach modernem Musikdramenschema gesetzt, aber die Sängerin wurde auch da aller schlecht gelegenen Stellen Herrin. Die Klavierpartie mag den Verehrer der Moderne fein, geist- und erfindungsreich anmuten, verrät dem klassisch gebildeten Musiker aber eine Menge unabgeklärten Wesens und holpriger Härten. Dieser wird im Gegenteile die Erfindung, die Hauptsache, nicht besonders hoch anschlagen: wer eins von den „Gesängen" — Lieder soll man sie ja nicht mehr nennen — hört, kennt sie alle. Zweimal vier Lieder von Brahms machten die andere Hälfte des lobenswert kurzen Programmes aus. Wir mußten währenddem in das Konzert des Pianisten Walter Petzet. Da war alles Übermusik und überdeutsch. Wenn Carl Reinecke oder sonst ein alter Vortragsmeister die drei Schumannschen Sonaten, die da auf dem Programme standen, spielte, so bediente er sich dabei seines Flügels, seiner zehn Finger und seines musikalischen Ingeniums. Hier aber reichte das nicht aus, um die nötige „Stimmung" zu machen; da war der Saal verdunkelt und die „äußere Gestaltung der Vortragsbühne" von einem Prof. Hermann Junker entworfen. Wenn man „Podium" nicht mehr angängig findet, weshalb dann nicht einfach „Bühne"? Daß sie Ort des Vortrages ist, leuchtet ohnehin ein. Und nun die „äußere Gestaltung" derselben alias Dekoration! Gibt es denn da auch eine innere Gestaltung, etwa wie es neben einem äußern auch einen innern Menschen gibt? Im Grunde war's viel Geschrei und wenig Wolle: vier Kugellorbeerbäume vorn in einer Reihe und auf dem Flügel eine große, grün beschirmte Lampe. Und dazu mußte ein „Professor" in Aktion treten! Weiter war „die Zeichnung zur Vortragsfolge" von Prof. Max Slevogt. Man sah demnach als Kopfstück der eigentlichen Programmseite ein hohles, nichtssagendes Gebilde von Figuren, Wolken und Noten, über dessen Deutung das Publikum die Hauptsache, die Versenkung in die Schumannsche Musik versäumte. Darunter stand: „Nach Anhören der von Walter Petzet gespielten fis moll-Sonate von Schumann. Max Slevogt." Bum! Wir hörten nur die letzte, jene, die ursprünglich als „Concert sans Orchestre" in die Welt ging, also ein selten gespieltes Werk. Musikalisch wie pianistisch gleich spröde, ist es keineswegs „dankbar". Da muß seine Wahl dem Konzertgeber um so höher angerechnet werden. Er meisterte es durchaus, vermochte aber damit keineswegs besonders für seine Vortragskunst zu begeistern. Vielleicht interessiert diesen oder jenen Leser noch die Mitteilung, daß er im ersten Satze die Fassung des Textes wählte, welche Clara Schumann in ihrer Ausgabe (Breitkopf & Härtel) in kleineren Noten nebenhergehen ließ.

Rundschau

Noten am Rande

Deutschland ein Hort altitalienischer Musik. Gegen die törichte Deutschenfresserei der Italiener auch auf musikalischem Gebiet wendet sich jetzt nachdrücklich Giovanni Tobaldini, der Direktor der Cappella di Loreto, im Messaggero. Er sagt: „Soll man wirklich auf die reine Freude und das geistige Vergnügen, und sei es auch nur für kurze Zeit, verzichten, das die Vorführung der Meisterwerke deutscher Kunst in dem Hörer auslöst? Ja, weshalb denn? Etwa um uns den Beifall der Böotier, der Banausen und noch schlimmerer Genossen zu sichern? Nein, ich halte zu denen, die sich nie und um keinen Preis bereit finden werden, sich ihrer Würde und Selbstachtung so weit zu entäußern. Von den Leuten, die den so stürmisch geforderten Kunstvergeltungsmaßnahmen das Wort reden, ist ohne weiteres anzunehmen, daß sie selbst nicht das Geringste dazu getan haben, um den Italienern die Kenntnis des wahren Italiens näherzubringen. Nur so konnte es geschehen, daß unser göttlicher Palestrina, nachdem er jahrhundertelang vergessen war, für die Welt durch die Deutschen wieder entdeckt werden konnte. Man sehe sich nur die 33 Bände seiner in Leipzig erschienenen Gesamtwerke an und höre einmal die herrlichen Aufführungen seiner Werke, die seit 40 Jahren jeden Sonntag im Regensburger Dom stattfinden! Den Deutschen ist es ferner zu danken, daß wir den herrlichen Girolamo Frescobaldi, den als Virtuosen und Orgelkomponisten weltberühmten, im 16. Jahrhundert lebenden Organisten der Peterskirche in Rom, überhaupt kennen und schätzen gelernt haben. Daß weiterhin unsere Opernkomponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, von Monteverdi angefangen bis zu Pergolesi, lebendig geblieben sind, ist das Verdienst der Deutschen, bei denen ihre Werke stets in besserer Hut gehalten worden sind als bei uns. Was taten wir denn, um die musikalische Seele der Nation, die dem Vaterland so große Meister gegeben hat, zu behüten und zu kräftigen? Was taten wir, um zu verhüten, daß diese Volksseele nicht entartete? Verdis Bemerkung an Hans v. Bülow: ‚Sie hat sich zum Bastard erniedrigt und droht, zu verkommen', hat uns durchaus nicht zur Reue und Einkehr bekehrt. — — Nein, ich bin dafür, daß sich der Boykott, mit dem man die deutsche Musik verfolgt, zu Nutz und Frommen der Reinheit der Kunst ausschließlich, dafür aber um so entschiedener, gegen jede künstlerische Banalität wenden möge, gleichviel aus welchem Lande sie kommt; ja auch dann, wenn sie aus Italien selbst stammt."

Die Bestrebungen zur **Beseitigung aller entbehrlichen fremdsprachlichen Fachausdrücke in der Musik** kamen in der Versammlung des Münchener Tonkünstlervereins am 17. April d. J. zur Sprache, und man faßte den Entschluß, für eine deutsche Fachsprache in der Musik einzutreten. Dr. Paul Marsop stellte den Antrag, der Zentralverband der Tonkünstler und Tonkünstlervereine möge mit aller Macht danach

streben, daß dem Antrage des Münchener Tonkünstlervereins auf Beseitigung und Vermeidung der Fremdworte Folge gegeben würde. In Österreich-Ungarn fordern der Landesinspektor für Gesang, Ludwig R. Hackl, und der Präsident der musikpädagogischen Verbände Österreichs, Professor Hans Wagner, durch Eingaben an die Unterrichtsministerien deutsche Fachsprache in der Musik. Bereits Robert Schumann und Richard Wagner haben in beachtenswerten Anläufen versucht, durch deutsche Ausdrücke eigenartige Stimmungen ihrer Musik zu kennzeichnen. Es ist erwünscht, daß die neuzeitlichen Tonsetzer diese vorbildlichen Bestrebungen sich planmäßig zu eigen machen; aber die üblichen kurzen, durch Jahrhunderte eingeführten und in der ganzen Welt gebräuchlichen Fachausdrücke in italienischer Sprache sollte man wenigstens für die Werke, die mit diesen Originalbezeichnungen in die Welt hinausgegangen sind, zumal für die Altmeister und die Klassiker und Romantiker des 18. und 19. Jahrhunderts, nicht vorschnell kurzerhand aufgeben. Gegen die Geschmacklosigkeit französischer Titel sind Breitkopf & Härtel als Verleger zuerst nachdrücklich aufgetreten, indem sie die große Beethoven-Ausgabe ganz deutsch durchführten und dann gleich nach dem Kriege 1870/71 mit dem fremdsprachigen Titelgeklingel der Paraphrasenzeit durchweg brachen.

Über künftige Musikkritik schreibt Adolf Weißmann im „Deutschen Willen" (Kunstwart, 2. Oktoberheft): Der Widerhall, den die Kritik unsrer öffentlichen Musik durch das Sprachrohr der Presse gibt, ist entscheidend für den Charakter des Musiklebens, ja des durchschnittlichen Schaffens. Die wachsende Macht der Presse überschraubt die Eitelkeit der Musiker. Der Schwerpunkt der Musik, die Selbstzweck sein sollte, verrückt sich durch das Schielen auf die Zeitung. Ein Teil der Hausmusik irrt in die öffentliche ab. Das Gastrecht, das die Presse der Musik gewährt, birgt Gefahren; die Allgegenwärtigkeit der Zeitung, die Verzweigtheit ihrer Interessen kreuzen den Weg der verträumten, wirklichkeitsfremden Tonkunst. Die Musikkritik, die ohnehin mit dem stärksten Gegensatz zwischen dem Kunstwerk und dem kritischen Ausdrucksmittel zu kämpfen, oft etwas hastig Vorübergleitendes mit Stimmung aufzufangen hat und nur in der Oper von der Gestaltlosigkeit des Gegenstandes halb erlöst wird, muß diesen äußeren und inneren Schwierigkeiten die Stirn bieten; sie läßt sich aber von dem Überfluß darstellender Musik übermannen, in den Handwerksbetrieb drängen, wenn nicht zu Schlimmerem treiben. So wuchert ein vielfach dissonierendes Zensurenerteilen nirgends wie in der Musik. Dabei ist zu bedenken, daß es nur in Fragen des Geschmacks, nicht aber der Technik zwischen Kennern Widersprüche geben kann. Zwischen Kennern: aber wie oft reicht das Wissen bestallter Beurteiler nicht bis zum vierstimmigen Satz! Und wie selten wird die Gelehrsamkeit rezensierender Musikwissenschaftler durch künstlerischen Sinn, feines Ohr, starken Instinkt vom Moder befreit! All das wirkt grotesk gegenüber der nachwagnerischen Tonkunst, die einen ganz anderen Einsatz von Kulturwerten auch in der Kritik fordert. Und: nur was Charakter hat, kann charakterisiert werden. Nur wer Charakter hat, darf es tun. Besonnenheit, die sich in Impuls auflöst und die Farbe des Eindrucks nicht verliert; Fähigkeit künstlerischer Einfühlung, Einstellung; Beweglichkeit auf dem festen Grunde von Fachkenntnis, Erfahrung, Willenskraft; der Ehrgeiz, aus der Reibung mit dem Stoff als Sieger hervorzugehen, literarisch zu sein und doch nicht in Literatur zu ertrinken; Vorgefühl für das Schöpferische, das ohne Verbeugung vor der Clique zu fördern ist. Mit solchem Besitz wird der Kritiker der Musik durch die Zeitung dienen können. Es gibt allerlei Spielarten unzulänglicher Musikkritik, je nachdem sie unabsichtlich entsteht oder aus bewußt getrübten Quellen fließt. Gegen sie lehnt sich eine urteilsfähige Oberschicht des Publikums auf, während die Masse in ihrem Beharrungstrieb, in ihrer Unkenntnis der musikalischen Fremdsprache und der Urteilsmotive an dem oft gedruckten Kritikernamen hängt und sich ein Credo von ihm aufbinden läßt. Die Presse aber, deren Verantwortungsgefühl im Kriege bewiesen und erstarkt ist, sollte im Einverständnis mit der Oberschicht des Publikums nur einer Auslese unabhängiger Kritiker von künstlerisch gesteigerter Sachlichkeit das Wort verstatten, auf diesem Wege das Musikleben umgestalten und das Überflüssige, Dilettantische, Handwerkliche aus der Öffentlichkeit möglichst verbannen helfen. Einen Augenblick scheint es, als sei in der vorigen Kriegsmusiksaison ein Idealzustand erreicht. Sie war ein Triumph organisierter Kraft und entsprach der militärischen Leistung. Aber ein Musikleben kann doch, so sicher es auf Bachschem und Beethovenschem Grunde ruht, auf die Dauer weder das Spiel lebendiger heimischer Kräfte noch den künstlerischen Austausch entbehren. Ohne charakterlos zu werden, muß es dem Abwechslungstrieb entgegenkommen. Das Konzert ist nie eine moralische Anstalt noch ein Gehäuse für strengen Stil gewesen. Aber Publikum und Kritik werden in wechselseitigem Verkehr darüber wachen, daß es geschmackvoll bleibt; wie es auch immer ein Spiegel der gesamten musikalischen Entwicklung bleiben muß. Das wird geschehen. Denn die Musik ist die Großmacht, die im Kriege zuerst an den Frieden denkt. In ihr werden sich die Völker zuerst wieder nähern.

Kreuz und Quer

Basel. Die Allgemeine Musikgesellschaft Basel gibt in diesem Winter 9 Sinfonie-Konzerte (Leitung: Hermann Suter). I. (16. Oktober.) Wagner: Holländer-Ouvertüre, Tschaikowsky: Violinkonzert, Brahms: Sinfonie II, D dur (Solist: Konzertmeister Fritz Hirt aus Luzern). II. (30. Oktober.) Mozart: Ouvertüre zur Zauberflöte und Klavierkonzert Es dur, Haydn: Klaviersonate, Schubert: Tänze für Klavier, Beethoven: Sinfonie VII, A dur (Solistin: Wanda Landowska aus Berlin, Klavier). III. (13. November.) Strauß: Aus Italien, sinfonische Fantasie, Kelterborn: Penthésilée, für Alt mit Orchester, Gabrieli: Sonata pian e forte, Altitalienische Gesänge, Cherubini: Ouvertüre zum Wasserträger (Solistin: Ilona Durigo aus Budapest, Alt). IV. (27. November.) Widor: Sinfonie mit Orgel, Lalo: Sinfonie espagnole, Berlioz: Fragmente aus Romeo und Julia (Solist: André de Ribeaupierre aus Clarens, Violine). V. (11. Dezember.) Beethoven: Coriolan-Ouvertüre und Klavierkonzert Es dur, Schubert-Liszt: Wandererphantasie, Reger: Tondichtungen nach A. Böcklin, Op. 128 (Solist: Eugen d'Albert, Klavier). VI. (5. Februar.) Schubert: Sinfonie C dur, Mozart: Arie „Mia speranza", Haydn: Violoncellkonzert, Lieder, Smetana: Ouvertüre zur Verkauften Braut (Solisten: Maria Ivogün aus München, Sopran, und Willy Treichler aus Basel, Violoncell). VII. (19. Februar.) Schumann: Genoveva-Ouvertüre, Brahms: Violinkonzert, J. S. Bach: Violinsonate, Beethoven: Sinfonie VI, Pastorale (Solist: Adolf Busch aus Wien, Violine). VIII. (4. März.) Huber: Sinfonie VI, A dur, Götz: Arie aus der Widerspenstigen, Wagner: Lohengrin-Vorspiel, Mendelssohn, Schumann: Lieder, Weber: Oberon-Ouvertüre (Solistin: Mientje Lauprecht van Lammen aus Frankfurt, Sopran). Sonder-Konzert zugunsten der Pensionskassen (22. Januar). Beethoven: IX. Sinfonie. (Sopran: Aaltje Noordewier-Reddingius aus Hilversum).

Berlin. Die Alpensinfonie von Richard Strauß, die am 28. Oktober zum ersten Male in Berlin aufgeführt wird, ist in folgende Abschnitte gegliedert: Nacht. Sonnenaufgang. Der Anstieg. Jagdhörner von ferne. Eintritt in den Wald. Wanderung neben dem Bache. Am Wasserfall. Erscheinung. Auf blumigen Wiesen. Auf der Alm. Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen. Auf dem Gletscher. Gefahrvolle Augenblicke. Auf dem Gipfel. Vision. Nebel steigen auf. Die Sonne verdüstert sich allmählich. Elegie. Stille vor dem Sturm. Gewitter und Sturm. Abstieg. Sonnenuntergang. Ausklang. Nacht.

— Friedrich E. Koch hat eine dreiaktige tragische Oper „Die Hügelmühle" vollendet. Dem Textbuch liegt die gleichnamige Erzählung von Karl Gjellerup zugrunde.

— Der Bach-Stammbaum, über den kürzlich Alfred Lorenz in unserer Zeitschrift berichtete, ist von der Königlichen Bibliothek (Musik-Abteilung) in Berlin angekauft worden.

— Ein Musikfreund hat dem Philharmonischen Orchester 40000 Mk. vermacht mit der Bedingung, daß in einem der volkstümlichen Konzerte im Januar eines jeden Jahres (an seinem Geburtstage) bestimmte Musikstücke gespielt werden.

Bonn. Professor Ludwig Schiedermair ist (wie schon erwähnt) am 1. April 1915 zum etatmäßigen außerordentlichen Professor der Musikwissenschaft an der Universität Bonn ernannt worden. Schiedermair ist am 7. Dezember 1876 zu Regensburg in Bayern geboren, absolvierte in München das humanistische Gymnasium und studierte dann an den bayrischen Universitäten Geschichte, Germanistik und Musikwissenschaft (Sandberger). 1901 promovierte er mit der Dissertation „Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern" zum Dr. phil., 1899 und 1903 bestand er die philologisch-historische Staatsprüfung. Nach kurzer Assistententätigkeit setzte er seine musikwissenschaftlichen Studien in Leipzig (Riemann) und Berlin fort. 1906 habilitierte er sich als Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität Marburg und siedelte 1911 in gleicher Stellung an die Bonner Universität über. 1913 erhielt er den Professortitel. Schiedermair hat in den Sammelbänden und der Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft eine Reihe größerer und kleinerer Abhandlungen, u. a. „Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle" sowie „Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrh." veröffentlicht. An größeren und selbständigen Büchern sind du nennen: „Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende zes 18. und 19. Jahrhunderts" Band 1 (Simon Mayr, 1907), Band 2 (Simon Mayr, 1910), beide bei Breitkopf & Härtel erschienen; ferner „Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus" (1908) sowie „Die Briefe Mozarts und seiner Familie", erste kritische Gesamtausgabe in 5 Bänden (1913/14).

Braunschweig. Der Braunschweiger Hof- und Domorganist Kurt Gorn ist nach langem Leiden in Davos, wo er Heilung suchte, im Alter von 29 Jahren gestorben.

Chicago. Die Erstaufführung von Hugo Kauns dritter Sinfonie in Amerika findet im Laufe des Winters in Chicago unter Stocks Leitung statt.

Dessau. Im Herzoglichen Hoftheater sind in der Oper unter anderem vorgesehen: Zum ersten Male: Dalibor von Smetana, Die Königin von Saba von Goldmark, die Einakter Der vierjährige Posten von F. Schubert und Die Opernprobe von Lortzing, das Mozartsche Ballett Liebesplänkelei, die Operetten Der Bettelstudent von Millöcker und Der Vogelhändler von Zeller. Neu einstudiert: Mozarts Entführung aus dem Serail und Schauspieldirektor, Lortzings Beide Schützen und Waffenschmied, Smetanas Verkaufte Braut, Johann Strauß' Zigeunerbaron usw. Neben einer Reihe von Werken Richard Wagners werden noch mehrere besonders erfolgreiche und beliebte Opern wieder aufgenommen.

Dresden. Hofkonzertmeister Havemann ist an die Stelle des verstorbenen Petri in gleicher Eigenschaft an die Dresdner Hofkapelle berufen worden.

Hellerau. Eine neue Schule für angewandten Rhythmus wurde in Hellerau bei Dresden ins Leben gerufen. Sie knüpft an den von deutschen Fachleuten anerkannten Lehrplan der früheren Bildungsanstalt an. In der neuen Schule wirken ausschließlich deutsche Lehrkräfte. Sie stützt sich auch auf einen Erlaß des preußischen Unterrichtsministeriums, in welchem ein Ausschnitt aus den Unterrichtsfächern der Schule den Gesangsinspektoren zur Einführung in den Schulunterricht empfohlen wird. Die Wirksamkeit der „Neuen Schule für angewandten Rhythmus Hellerau" beschränkt sich auf musikalische und pädagogische Lehrziele; der Prospekt nennt neben Unterrichtskursen für Musikliebhaber und Kinder einen Diplomkurs zur Heranbildung der eigenen Lehrkräfte und einen Schulkurs zur Heranbildung von Lehrkräften im Sinne des preußischen Ministerialerlasses. Die ganze Organisation des Unternehmens ruht auf neuer Grundlage.

Köln. Den Mendelssohn-Preis im Klavierspiel erhielt Fritz Malata, ein Schüler des Kölner Konservatoriums.

Kopenhagen. Am 5. Oktober verschied in Kopenhagen plötzlich der bekannte Komponist Otto Malling. Er war vor zwei Jahren ernstlich krank gewesen, schien aber völlig genesen zu sein, und starb plötzlich mitten in einer regen Tätigkeit als Leiter des Kgl. Musikkonservatoriums und Organist an der Hauptkirche (Frauenkirche). Malling wurde 67 Jahre alt; als Komponist gehörte er noch der älteren Richtung an, knüpfte namentlich an J. P. E. Hartmann an und wurde etwas von französischer Musik beeinflußt. Er schrieb sehr gewandt, formenklar und fließend eine lange Reihe Werke — Sinfonien, Chorwerke, Kammermusik, ein Ballet usw. —; eine persönliche Note hatten aber besonders seine geistlichen Lieder und namentlich seine Orgelstücke, die große Verbreitung außerhalb der Grenzen seines Vaterlandes gefunden haben. Malling besaß eine große Arbeitskraft und administrative Tüchtigkeit und hatte insoweit und als pädagogisches Talent für das Kgl. Konservatorium viel Bedeutung. Er gab eine wertvolle und viel benutzte „Instrumentationslehre" aus.

Leipzig. Paul Juon hat außer einem Klaviertrio eine Reihe von Werken für Klavier sowie für Violine und Klavier beendet, die sämtlich im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erscheinen.

München. Rudi Stephan, einer der begabtesten jüngeren deutschen Komponisten, ist, 28 Jahre alt, am 29. September als Unteroffizier der Reserve bei den Kämpfen im Westen gefallen. Zu Worms a. Rhein geboren, bildete sich Stephan zunächst in Frankfurt a. M. bei Bernhard Sekles, dann in München bei Rudolf Louis in der Komposition aus. Er lebte seitdem dauernd in München, wo er mit Orchesterwerken zunächst auf Kopfschütteln stieß, dann aber dauerndes Interesse fand. Bezeichnend für ihn war die Betitelung seiner sinfonischen Werke einfach als „Musik". So fand beim Danziger Tonkünstlerfest 1912 eine „Musik für 7 Saiteninstrumente" (Klavier, Harfe, 5 Streicher), beim Jenaer Fest eine „Musik für Orchester" ihre Uraufführung und wurde jedesmal als eine der bemerkenswerten Gaben dieser Feste gewertet. Zuletzt hatte Stephan eine Oper „Die ersten Menschen" (nach O. Borngräbers erotischem Mysterium) beendet, deren Uraufführung durch den Krieg verschoben wurde.

Meiningen. Der Herzog von Meiningen läßt Gerüchte über die Auflösung des Hoftheaters als grundlos erklären.

Prag. Vitézslàv Novák hat eine komische Oper „Der Burgkobold" beendet, die vom Böhmischen National-Theater in Prag zur Uraufführung angenommen wurde und an dieser Bühne am 11. Oktober erstmalig in Szene ging.

Stuttgart. Die evangelische Geistlichkeit Stuttgarts veröffentlicht unter Anspielung auf die Aufführung von Schillings Oper „Mona Lisa" eine Erklärung gegen den Spielplan der Hoftheater, in der behauptet wird, Schauspiel und Oper böten statt des sittlich Erhebenden vielfach Zersetzendes.

Warschau. Zum künstlerischen Leiter der Warschauer Oper wurde der Tonsetzer Peter Maszynski, der Direktor des Warschauer Musikvereins Lutnia, berufen.

Wien. Als festliche Neuheit zum Namenstag des Kaisers (4. Oktober) wurde in der Hofoper die Oper „Mona Lisa" von Max v. Schillings (Text von Beatrice Dovsky) gegeben und erzielte einen starken Achtungserfolg. Der lebhafte Beifall nach den Aktschlüssen und besonders zuletzt schien mehr der vortrefflichen Darstellung als dem Werke selbst zu gelten, das zwar unbedingt interessant, doch allzusehr als raffiniert gruseliges Kinodrama gedacht ist und wirkt. Ausführlicher Bericht folgt. Th. H.

Verlagsnachrichten

Für das Erntefest 1915 hat Kirchenmusikdirektor E. Hohmann eine Motette geschrieben, die als Sonderdruck der „Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst" bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen erscheint (20 Pf., von 15 Exemplaren an je 15 Pf.). In diesem Jahre die Erntefeier besonders eindrucksvoll zu gestalten, wird, wo ein Chor zur Verfügung steht, dieser Tonsatz ermöglichen. Dieser Sonderdruck enthält außerdem ein Kriegslied für gemischten Chor von Heinrich Schütz und einen Kriegschoral „Nun steh mir bei" von Aug. Sturm, für gemischten Chor komponiert von Heinrich Pfannschmidt. Die 8 letzten Notensonderdrucke der bekannten Monatschrift, sämtlich für die Gottesdienste der Kriegszeit berechnet, werden zur Probe für 1 Mk. geliefert; 34 ältere Nummern, die sich ebenfalls für Kriegs-Bittgottesdienste, Gedächtnis- und Siegesfeiern eignen, zur Probe für 3,75 M. Der Verlag gestattet Rücksendung gegen Portoersatz. — Den Liebhabern ernster wertvoller Musik und schöner Drucke bietet sich eine günstige Gelegenheit. Die vor 2 Jahren von der Gesellschaft für graphische Industrie, Wien herausgegebene Faksimileausgabe von Mozarts Requiem nach dem Original der k. k. Hofbibliothek in Wien, die seinerzeit großes Aufsehen erregte, aber durch den Preis von 50 Mk. für die Allgemeinheit nicht erschwinglich war, bietet nun die Buchhandlung Leopold Heidrich, Wien I, Spiegelgasse 21, die die Restauflage aufkaufte, in numerierten Exemplaren in Originalband für 25 Mk. an.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt der Firma Rob. Forberg in Leipzig über „Neue Melodramen" bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 43

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 21. Okt. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Das Urheberrechtsgesetz

Von **Max Puttmann** (Leipzig)

Im Hinblick auf den langwierigen Prozeß der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gegen etwa 50 Verleger und Komponisten, der am 18. September in letzter Instanz zugunsten der Beklagten entschieden worden ist,[1]) ist es angebracht, einmal auf die Geschichte des Urheberrechts sowie auf das heute geltende Urheberrechtsgesetz und seine Begleiterscheinungen näher einzugehen.

Das Urheberrecht wurzelt in den den Druckern und Verlegern — bald nach der Erfindung der Buchdruckerkunst — eingeräumten Privilegien. Wie die anderen Gewerbe durch die Zwangsrechte und das ganze Zunftwesen des Mittelalters überhaupt geschützt wurden, so sollten diese Privilegien auch das neuerstandene Buchdruckergewerbe vor einer lästigen Konkurrenz schützen. An die Autoren, an die eigentlichen Urheber der von den Druckereien nur vervielfältigten geistigen Werke dachte man aber dabei zunächst gar nicht, und die Klagen Luthers über das „falsche Drucken und Bücherverderben" fanden ebensowenig Gehör wie seine Beschwerden bei der Obrigkeit über die Veröffentlichung eines ihm entwendeten Manuskripts.

Ebenso wie in Deutschland war man indes auch in England und Frankreich gern bereit, einzelnen Druckern, die auch zugleich die Verleger der von ihnen gedruckten Bücher waren, besondere Vorrechte vor anderen ihres Gewerbes einzuräumen. Ja in England bestand sogar schon vor der Erfindung der Buchdruckerkunst eine Genossenschaft, eine Gilde der Textwriters oder Stationers (der Textschreiber oder Buchhändler), die ihre eigenen, für den Verschleiß von Büchern verbrieften Rechte besaß, und in Paris gab es eine Korporation der Librarii und Stationarii, die sogar den Schutz der Universität genoß und ganz Frankreich beherrschte. Als dann in Frankreich das Buchdruckergewerbe emporblühte und auch in der Provinz zahlreiche Buchdruckereien errichtet wurden, bemühten sich diese ebenfalls um den besonderen Schutz der Behörden und versuchten vor allen Dingen, die Verlängerung der den Parisern gewährten Privilegien zu hintertreiben, ein Kampf, der bis in das 18. Jahrhundert hinein dauerte. Dazu kam, daß, als im 17. Jahrhundert die Krone das Parlament zu unterdrücken trachtete, die von diesem zur Regelung des Buchdrucks und Buchhandels erlassenen Gesetze von dem Conseil des Königs wieder annulliert wurden. In Italien, wo die Musik zu ihrer ersten Blüte gelangte, finden wir auch den ersten Rechtsschutz für Musikalien. Ottaviano Petrucci (1466 bis 1539), der als erster den Notendruck mit beweglichen Typen praktisch zur Anwendung brachte, erlangte im Jahre 1498 von der venezianischen Signoria ein Privilegium auf 20 Jahre für den Druck und Verkauf von Figuralgesängen sowie von Orgel- und Lautentabulaturen; später erhielt er ein gleiches Privilegium auch vom Papste für den Kirchenstaat.

Verfolgen wir die Entwicklung des deutschen Buchhandels weiter, so sehen wir alsbald, daß die Autoren ihre Werke zum großen Teil selbst verlegen und durch Erlangung von Privilegien vor Nachdruck zu schützen suchen. Eine der ersten Verordnungen aber, in denen die Beziehungen des Autors zu seinem Verleger Erwähnung finden, ist das kursächsische Mandat vom 4. März 1662, in dem der Nachdruck „zum Schaden derer, welche Bücher von den auctoribus rechtlicher Weise an sich gebracht, auch wohl gar Privilegien darüber erlangt haben", verboten wird. Bei der Bedeutung, die Kursachsen durch die Leipziger Buchhändlermessen für den gesamten Buchhandel gewann, ließ es sich auch die weitere Regelung des buchhändlerischen Verkehrs angelegen sein und sprach unterm 18. Dezember 1773 jedem Verleger einen zeitlich unbeschränkten Schutz für jedes in Kursachsen gedruckte Buch zu, sobald er beweisen konnte, daß er das Verlagsrecht an dem Buche „von dem Schriftsteller in redlicher Weise an sich gebracht habe". Diese Verordnung, nach der also jedes Werk auch ohne die besondere Verleihung eines Privilegs als gegen Nachdruck geschützt anzusehen war, stieß auf einen heftigen Widerspruch, hatten doch, wie der Göttinger Rechtsgelehrte J. St. Pütter in seinem Werke „Der Büchernachdruck nach echten Grundsätzen des Rechts" mitteilt, zu der Frage, ob der Nachdruck eines nicht privilegierten Werkes erlaubt sei, selbst die Universitäten Jena, Gießen, Helmstedt und Erfurt schon lange vor dem erwähnten Erlaß Stellung genommen und sich in bejahendem Sinne ausgesprochen. Eine köstliche Begründung für ihre Stellungnahme fand die Universität Erfurt, indem sie sagte, daß der allgemeine Schutz gegen Nachdruck die Rechte der Fürsten, Privilegien zu erteilen und dadurch Einnahmen zu erzielen, schädigen würde!!

Die Verfolgung der Entwicklung des Urheberrechts in England und Frankreich würde hier zu weit führen, und

---

[1]) Siehe den Aufsatz „Zur Aufführungsrechtsfrage" in Heft 41 der „Neuen Zeitschrift für Musik".

so sei nur kurz erwähnt, daß wir in England dem ersten Erlaß, der die Rechte der Autoren und ihrer Rechtsnachfolger wahrnimmt, im Jahre 1710 begegnen. Nach ihm war ein Werk 14 Jahre nach seiner Veröffentlichung und, wenn der Verfasser noch am Leben war, auf weitere 14 Jahre geschützt. Den Bestrebungen, einen zeitlich unbegrenzten Schutz einzuführen, trat der Lord Camden im Oberhause mit der Motivierung entgegen, daß der Lohn der Autoren nicht in materiellen Gütern, sondern in dem Ruhm und der Anerkennung der Mitmenschen bestehen solle. Die Interessen der Autoren fanden jedoch mehr und mehr Berücksichtigung, bis endlich das Gesetz vom 1. Juli 1842, das auch heute noch im wesentlichen in Kraft ist, die Schutzfrist auf 42 Jahre festsetzte; ist der Autor nach Ablauf dieser Zeit noch am Leben, so verlängert sich die Schutzfrist bis 7 Jahre nach dem Tode des Autors.

In Frankreich ging das Recht der Verleger so weit, daß ein Reglement vom Jahre 1686 sogar den Autoren verbot, ihre Werke selbst zu verlegen. Ein Umschwung in diesen Verhältnissen zugunsten der Autoren trat mit den Bestimmungen vom 30. August 1777 ein, welche den Autoren, die ihre Werke selbst verlegten, ein Privileg für unbeschränkte Zeit gewährten. Das bald nach der Revolution erlassene Dekret schützte das Eigentum an literarischen, musikalischen und graphischen Werken für die Lebenszeit des Autors und für dessen Hinterbliebene noch auf weitere 10 Jahre, bis das im Jahre 1854 in Kraft getretene Gesetz die Schutzfrist bis auf 30 Jahre, und das vom 14. Juli 1866 datierte bis auf 50 Jahre nach dem Ableben des Autors ausdehnte. Seit 1852 ist der Nachdruck ausländischer Werke in Frankreich verboten.

* * *

In Deutschland konnte man infolge seiner politischen Zerrissenheit nicht so leicht zu einer befriedigenden Regelung des Urheberrechts gelangen. Das erste deutsche Gesetz, das den Schutz des Autors und Verlegers in sich aufnahm, war das Allgemeine preußische Landrecht vom 1. Juli 1794. Dem Vorgang Preußens folgten zunächst Baden und Bayern, und am 6. September 1832 beschloß der Bundestag, daß die Autoren und Verleger eines Bundesstaates auch in jedem anderen den dort gesetzlich bestehenden Schutz gegen Nachdruck genießen sollten. Die Schutzfrist von 10 Jahren wurde 1845 auf 30 Jahre nach dem Tode des Autors verlängert, und vielen weiteren Erlassen folgte endlich das ausführliche Urheberrechtsgesetz vom Jahre 1870, das u. a. sowohl die unberechtigte Aufführung noch nicht veröffentlichter Werke, wie solches schon durch frühere Verordnungen geschah, als auch die Aufführung bereits veröffentlichter Werke verbot, wenn sich auf dem Titelblatt ein diesbezüglicher Vermerk befand.

Während sich also alle bis dahin erlassenen Gesetze und Verordnungen nur auf die Drucklegung und den Vertrieb eines Werkes bezogen, machte das Gesetz vom Jahre 1870 nun auch noch die eigentliche Nutzbarmachung eines lediglich zum Zwecke einer Aufführung erworbenen Werkes von besonderen Bedingungen abhängig, und es konnte nunmehr z. B. ein Komponist jederzeit Einspruch erheben, wenn jemand einem seiner Werke zu klingendem Leben verhelfen wollte.

Der weitgehende Schutz, den dieses Gesetz dem Urheber eines Werkes gewährte, genügte aber den interessierten Kreisen keineswegs, und man versuchte weitere Privilegien zu erlangen, wobei immer und immer wieder, soweit es sich um die Komponisten handelte, auf die älteren Meister hingewiesen wurde, die angeblich am Hungertuche genagt hätten. Nachdem das Deutsche Reich sich noch bemüht hatte, vorteilhafte Literaturverträge mit anderen Ländern abzuschließen, und im Jahre 1886 Deutschland, Belgien, Spanien, Frankreich, Großbritannien, Haiti, Italien, die Schweiz und Tunis sich zum Schutze des Urheberrechts an Werken der Literatur und Kunst verbunden hatten (Berner Übereinkunft vom 9. September 1886), wurde endlich am 19. Juni 1901 das heutige Urheberrechtsgesetz durch Kaiser Wilhelm II. vollzogen.

Der am meisten gefürchtete Paragraph des heutigen Urheberrechtsgesetzes ist § 11: „Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu vertreiben; die ausschließliche Befugnis erstreckt sich nicht auf das Verleihen. Der Urheber ist ferner, solange nicht der wesentliche Inhalt des Werkes öffentlich mitgeteilt ist, ausschließlich zu einer solchen Mitteilung befugt. Das Urheberrecht an einem Bühnenwerk oder an einem Werke der Tonkunst enthält auch die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich aufzuführen. Der Urheber eines Schriftwerkes oder eines Vortrages hat, solange nicht das Werk erschienen ist, die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich vorzutragen".

Die Härte des Paragraphen liegt besonders in seinem zweiten Absatz, der dem Urheber das alleinige Aufführungsrecht seines Werkes zuspricht, und es kann daher nicht wundernehmen, daß sich mit dem Bekanntwerden des Gesetzes aller musikalischen Kreise eine große Unruhe bemächtigte, welche durch die vielen Ausnahmebestimmungen des Gesetzes nur noch gesteigert wurde, und unter denen die in § 27 gegebene besonders in Frage kommt.

Der § 27 Absatz 1 lautet: „Für öffentliche Aufführungen eines erschienenen Werkes der Tonkunst bedarf es der Einwilligung des Berechtigten nicht, wenn sie keinen gewerblichen Zwecken dienen und die Hörer unentgeltlich zugelassen werden. Im übrigen sind solche Aufführungen ohne Einwilligung des Berechtigten zulässig: 1. wenn sie bei Volksfesten, mit Ausnahme der Musikfeste, stattfinden; 2. wenn der Ertrag ausschließlich für wohltätige Zwecke bestimmt ist und die Mitwirkenden keine Vergütung für ihre Tätigkeit erhalten; 3. wenn sie von Vereinen veranstaltet werden und nur die Mitglieder sowie die zu ihrem Hausstande gehörigen Personen als Hörer zugelassen werden".

Durch diesen Paragraphen wird also der dem Urheber durch § 11 gewährte Schutz zum Teil wieder aufgehoben. Der § 11 will dem Urheber die Gelegenheit geben, sein geistiges Gut in weitgehendstem Maße verwerten zu können, und hierzu gehört natürlich vor allem die Mitteilung des Werkes an das Publikum gegen Entgelt. Eine unentgeltliche Aufführung seines Werkes bedeutet also einen Eingriff in sein geistiges Eigentum und verhindert ihn, einen möglichst großen Nutzen aus seinem Werk zu erzielen, wobei in Betracht zu ziehen ist, daß durch die unentgeltliche Aufführung sich sehr leicht auch die Aussichten verringern können, nachher noch eine Aufführung des Werkes gegen Entgelt mit Erfolg veranstalten zu können. Von Rechts wegen wird hier der Autor genötigt, auf den ihm ebenfalls von Rechts wegen gewährten Schutz wieder zu verzichten, wenn es irgendeiner beliebigen Person einfallen sollte, Wohltätigkeit

üben zu wollen. Mag es sich dabei auch um Veranstaltungen handeln, die der Gesinnung des Urhebers durchaus widersprechen, das tut nichts. Denn das Gesetz gibt ihm wohl die Befugnis an die Hand, in rigoroser Weise gegen diejenigen vorzugehen, die sein Werk aufführen wollen, ohne sich ihm tributpflichtig zu machen: in diesem Falle hilft ihm aber weder das Urheberrechtsgesetz, noch half ihm die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, seine Rechte geltend zu machen. Bevor wir uns dieser Anstalt zuwenden, sei aber erst noch einiges über die Dauer des gesetzlichen Schutzes eines Werkes sowie über die Rechtsverletzungen und die Strafen, die sie nach sich ziehen, gesagt.

Eine der schwierigsten und stets am meisten umstrittenen Fragen bildete bei allen Urheberrechtsgesetzen die nach der Dauer der gesetzlichen Schutzfrist für ein Werk. Das Gesetz vom 19. Juni 1901 bestimmt nun in § 29 folgendes: „Der Schutz des Urheberrechts endigt, wenn seit dem Tode des Urhebers dreißig Jahre und außerdem seit der ersten Veröffentlichung des Werkes zehn Jahre abgelaufen sind. — Ist die Veröffentlichung bis zum Ablauf von dreißig Jahren seit dem Tode des Urhebers nicht erfolgt, so wird vermutet, daß das Urheberrecht dem Eigentümer des Werkes zustehe".

Im Vorwort des auf Veranlassung Kaiser Wilhelms II. 1907 herausgegebenen Volksliederbuches für Männerchor heißt es: „Eine Freigabe sämtlicher in das Buch aufgenommenen Lieder auch für die öffentlichen Aufführungen hat sich freilich nicht erzielen lassen". Schlägt man nun das Buch auf, so findet man unter den 610 Liedern, die es enthält, etwa 300, deren „Freigabe" sich nicht hat „erzielen" lassen, und unter diesen „gesetzlich geschützten" Liedern wieder eine sehr große Anzahl der schönsten alten, uns längst ans Herz gewachsenen Weisen, wie: „Am Brunnen vor dem Tore", „Heidenröslein", „Ein lust'ger Musikante" u. a. m., in oft recht fragwürdigen Bearbeitungen. Man schafft hier also eine Sammlung, die einen durchaus volkstümlichen Charakter tragen soll und „eine Auswahl des Besten aus dem reichen Schatz an Volksliedern und volkstümlichen Texten und Gesängen" bieten will, und wenn nun das Volk von dem Werk Gebrauch machen will, so hat es sich erst von der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) die Erlaubnis dazu einzuholen und sein Scherflein an die Herren — Bearbeiter zu entrichten, die hier mit dem geistigen Gute anderer ganz willkürlich verfahren sind! Und Zuwiderhandlungen gegen diese Aufführungsbestimmungen wie gegen das Gesetz überhaupt werden ganz empfindlich geahndet. Nach § 38 wird bis zu 3000 Mk. bestraft, wer ein Werk ohne Einwilligung des Berechtigten öffentlich aufführt, wobei es gleichgültig ist, ob die Handlung vorsätzlich oder fahrlässig geschieht; zu dieser Geldstrafe kommt dann noch der Ersatz des dem Berechtigten aus der Aufführung eines Werkes event. entstandenen Schadens.

* * *

Der Gedanke, ein musikalisches Werk in doppelter Hinsicht, durch Verkauf der Noten und durch eine Aufführungssteuer, für seinen Urheber nutzbar zu machen, tauchte zuerst in Frankreich auf. Schon im Jahre 1851 wurde in Paris die Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (Gesellschaft der Textdichter, Komponisten und Musikalienverleger) gegründet, zur Wahrung der Interessen ihrer Mitglieder allen denjenigen gegenüber, die ihre Werke öffentlich aufführen. Da die französische Gesellschaft auch deutsche Komponisten als Mitglieder aufnahm (Schumann, Wagner, Brahms u. a. m.) und damit auch einen immer größeren Einfluß auf das deutsche Musikleben gewann, so versuchte man auch in Deutschland, eine ähnliche Anstalt ins Leben zu rufen, ohne danach zu fragen, wie weit das Vorgehen der französischen Komponisten gerechtfertigt war und wie weit verschieden die musikalischen Verhältnisse in Frankreich von denen in Deutschland sind.

Um Frankreich folgen zu können, mußte in Deutschland erst ein Gesetz geschaffen werden, welches dem Urheber das alleinige Aufführungsrecht an seinem Werke zusprach. Das tat indes auch das Gesetz von 1870 nicht, welches, wie bemerkt, das Aufführungsverbot von der Anbringung des Vorbehaltungsvermerks abhängig machte. Der Verleger, dem es nur daran gelegen sein konnte, möglichst viel gedruckte Exemplare von einem Werke abzusetzen, hatte gar kein Interesse an der Anbringung dieses Vorbehaltungsvermerks, und für den Komponisten wurde damit das Recht, welches ihm das Gesetz von 1870 zusprach, ziemlich bedeutungslos. Nichtsdestoweniger versuchte man, wie bemerkt, auch bei uns eine ähnliche Anstalt wie die Pariser Société zu gründen. Die Verhandlungen scheiterten jedoch stets an den Meinungsverschiedenheiten zwischen den einzelnen Verlegergruppen und den Komponisten, die der Angelegenheit ihr Interesse zuwandten, bis endlich im Jahre 1898 der Leipziger Verein der deutschen Musikalienhändler einen entscheidenden Schritt tat und eine „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" ins Leben rief. Da jedoch die Komponisten ihre Interessen durch diese Anstalt nicht genügend gewahrt glaubten, so schlossen sie sich, etwa 100 an der Zahl, am 30. September desselben Jahres zu der „Genossenschaft Deutscher Komponisten" (später „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer") zusammen und erklärten die Satzungen der Leipziger Anstalt für unannehmbar. Die darauf wiederholt unternommenen Verständigungsversuche blieben ohne Erfolg. Dagegen gelang es der Genossenschaft, sich immer mehr Anhänger, namentlich auch unter den Verlegern, zu gewinnen, was endlich die Auflösung der Leipziger Anstalt zur Folge hatte. Die Vorarbeiten zu dem neuen Urheberrechtsgesetz ließen jedoch ein gemeinsames Vorgehen von Komponisten und Verlegern für sehr angebracht erscheinen, und so kam es denn auch im Juni 1899 zwischen den Komponisten, d. h. zwischen der Genossenschaft und einer großen Anzahl von Verlegern zu einer Verständigung; nur der Leipziger Verein der deutschen Musikalienhändler verhielt sich nach wie vor der Genossenschaft gegenüber ablehnend.

Da stand, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, das neue Urheberrechtsgesetz plötzlich da, und der öffentlichen Musikpflege bemächtigte sich, wie schon bemerkt, eine große Unruhe und Unsicherheit, da jetzt jeder Künstler, wenn er das Werk eines zeitgenössischen Komponisten zur Aufführung brachte, befürchten mußte, vor den Staatsanwalt geladen zu werden. Und die Unsicherheit wuchs noch, als nun auch die im Jahre 1898 gegründete österreichische Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger begann, ihre Betriebstätigkeit auf Deutschland auszudehnen.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hatte inzwischen ebenfalls die Gründung einer Anstalt zur Geltend-

machung der den Komponisten durch das neue Urheberrechtsgesetz gewährleisteten Rechte ins Auge gefaßt, und während zunächst in ihrer Tätigkeit nach außen hin ein gewisser Stillstand eintrat, den die österreichische Gesellschaft für sich auszunutzen trachtete, arbeitete man innerhalb der Genossenschaft nur um so eifriger, bis endlich am 1. Juli 1903 in Berlin, dem Sitz der Genossenschaft, die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht“ eröffnet wurde.

Die Anstalt ist lediglich ein Unternehmen der Genossenschaft, deren Vorstand gleichzeitig der der Anstalt ist. Er leitet ihren ganzen Betrieb und überwacht insbesondere die Einschätzung der Werke, die Bearbeitung der einlaufenden Programme, die Gebührenverteilung, die Verträge mit den Gebührenpflichtigen usw. Ihm steht als Vertretung der Gesamtheit der Mitglieder bezw. der Bezugsberechtigten der Ausschuß der Vertrauensmänner zur Seite, der aus sechs Tonsetzern, sechs Musikverlegern und drei Textdichtern besteht oder — wie wir nach den lezten Ereignissen sagen dürfen — bestand.

Die Bezugsberechtigten, d. h. diejenigen, die berechtigt sind, einen Anteil aus der Verwertung der Aufführungsrechte zu beziehen, zerfallen nach der Grundordnung der Anstalt in zwei Gruppen: a) Mitglieder der Genossenschaft; b) sonstige Inhaber von Aufführungsrechten, Verleger, Textdichter. Die Mitglieder der Genossenschaft scheiden sich aber wieder in ordentliche und außerordentliche: ordentliche sind die Gründer der Genossenschaft, die übrigen können es erst nach fünf Jahren durch Beschluß der Hauptversammlung werden. Nur die ordentlichen Mitglieder aber haben Sitz und Stimme in der Hauptversammlung. Da nun die Hauptversammlung die Wahl des Vorstandes vornimmt, der Vorstand der Genossenschaft aber zugleich auch der Vorstand der Anstalt ist, so bestimmen also die ordentlichen Mitglieder der Genossenschaft die Leitung der Anstalt, und da es schon schwierig ist, von einem außerordentlichen zu einem ordentlichen Mitgliede zu avancieren, geschweige denn gar in den Vorstand der Genossenschaft zu gelangen, so folgt daraus, daß nur eine winzig kleine Gruppe von Komponisten Jahr für Jahr eine Diktatur über das ganze musikalische Deutschland ausübt!

Die Tätigkeit der Anstalt erstreckt sich auf die Verwertung der Aufführungsrechte und die Gewährung des Rechtsschutzes bei Verletzung des Urheberrechtsgesetzes durch die Aufführenden. Ein Anspruch auf die Tätigkeit der Anstalt steht nur den Bezugsberechtigten zu.

Zum Abschluß eines Berechtigungsvertrages werden zugelassen: Tonsetzer und Erben verstorbener Tonsetzer; Inhaber des Aufführungsrechtes an einem nachgelassenen Tonwerke; Musikverleger; Textdichter. Für die Berechnung der Anteile an den Aufführungsgebühren sind folgende Bestimmungen maßgebend: 1. für jedes Werk wird bei seiner Anmeldung ein bestimmter Einschätzungswert festgesetzt (auf die komplizierte Bewertung, die nach Punkten geschieht, sei hier nicht näher eingegangen); 2. der Einschätzungswert wird auf die an dem Werke beteiligten Bezugsberechtigten grundsätzlich in der Weise verrechnet, daß auf den Tonsetzer oder die Erben eines verstorbenen Tonsetzers drei Viertel und auf den Verleger ein Viertel entfallen; bei Vokalwerken wird der Anteil des Tonsetzers um ein Viertel zugunsten des Dichters, bei gesetzlich zulässigen Bearbeitungen um ein Viertel zugunsten des Bearbeiters verringert; 3. für jede der Anstalt angemeldete Aufführung eines Werkes wird jedem Bezugsberechtigten der auf ihn entfallende Teilbetrag des Einschätzungswertes (der Einschätzungsanteil) gutgeschrieben; 4. für jedes Jahr wird von dem Gesamtbetrage aller erhobenen Aufführungsgebühren durch Abzug der Verwaltungskosten und hiernach eines weiteren Betrages von 10 v. H. für die Unterstützungskasse der Genossenschaft die zur Verteilung gelangende Summe festgesetzt; 5. aus dem Verhältnis aller Einschätzungsanteile zu den Einschätzungsanteilen des einzelnen Bezugsberechtigten wird aus der zur Verteilung bestimmten Summe der auf den einzelnen Bezugsberechtigten entfallende Betrag berechnet.

Die Gebührenpflichtigen (zu ihnen zählt jeder Veranstalter einer öffentlichen Aufführung eines Tonwerkes, vom Hofkapellmeister herab bis zum Harmonikaspieler und dem blinden Geiger an der Straßenecke) sind verpflichtet: 1. die Werke angemessen (!) aufzuführen und gegebenenfalls den für die erste Aufführung eines Werkes vorgeschriebenen sowie den anderen auf dem Notenmaterial ausdrücklich vermerkten besonderen Anweisungen bei der Aufführung nachzukommen (!); 2. bei den Aufführungen nur rechtmäßig erworbenes Notenmaterial zu benutzen; 3. der Anstalt die zur Aufführung gebrachten Werke genau anzuzeigen; 4. — das ist die Hauptsache! — die vereinbarte Gebühr zu entrichten.

Um eine wirksame Kontrolle ausüben zu können, hat sich die Anstalt mit einem Heer von Agenten umgeben, die das ganze musikalische Leben in dem jedem einzelnen zugeteilten Bezirk zu kontrollieren und von jeder unberechtigten Aufführung eines Werkes der Anstalt sofort Mitteilung zu machen haben; sie erhalten, gleich den Versicherungsagenten, eine Abschluß- und Inkassoprovision.

Die Anstalt stieß mit ihren Satzungen zunächst auf heftigen Widerspruch, und in den Zeitungen wimmelte es bald von Artikeln für und wider die Anstalt sowie von Erklärungen der Verleger, die sich ihr nicht angeschlossen hatten, und der Konzertinstitute, die gegen ihr rigoroses Vorgehen Verwahrung einlegten.

Der Hauptvorwurf, den man der Anstalt machte, war der, daß sie der Öffentlichkeit kein zuverlässiges Verzeichnis der von ihr geschätzten Werke vorlegte.

Die Anstalt gab wohl ein Verzeichnis der ihr angehörenden Komponisten heraus, ließ aber unerwähnt, daß ihr das Aufführungsrecht nur an denjenigen Werken dieser Komponisten zustehe, die nicht schon vorher samt dem Aufführungsrecht von einem der ihr nicht angeschlossenen Verleger erworben worden waren. So fühlte sich denn endlich die Leipziger Gruppe der Verleger genötigt, durch ihren Rechtsbeistand an die Anstalt eine Erklärung richten zu lassen, in der es u. a. hieß: „Es ist unzweifelhafte Tatsache, daß die von Ihnen herausgegebenen Tonsetzer-Verzeichnisse unrichtige Angaben enthalten, zur Täuschung geeignet sind, schwere Schädigungen der Getäuschten sowohl wie einer großen Anzahl von Verlegern und Komponisten bereits gezeitigt haben und durch den von Ihnen damit verbundenen Zweck, Werbung um Pauschalverträge, alle Kriterien des unlauteren Wettbewerbes erfüllen“. Man ersieht hieraus, daß der Kampf mit ziemlich scharfen Waffen geführt wurde, bis endlich im Jahre 1907, nachdem auch die Anstalt ihnen um einiges entgegengekommen war, die Verleger, mit Ausnahme weniger es für ratsam erachteten, sich der Anstalt anzuschließen.

Von der Art, wie die Anstalt mit dem Publikum von vornherein zu verkehren beliebte, gibt eine Erklärung Kenntnis, welche die Konzertdirektion des Leipziger Gewandhauses an die Anstalt richtete, und die von nicht weniger als 157 Konzert- und Gesangvereinen, Verlegern, Konzertagenturen, Dirigenten usw. unterzeichnet war. In dem der Erklärung beigefügten Begleitschreiben hieß es u. a.: „Die Weigerung, uns einen Abdruck Ihrer Satzungen zuzustellen, die Ablehnung, uns anzugeben, welche Aufführungsrechte wir durch die Zahlung einer Pauschalsumme erwerben sollten, die unklare Auskunft, die Sie uns über die Grundsätze der Besteuerung gaben und endlich die Empfehlung, uns mit § 61 des Urheberrechtsgesetzes bekannt zu machen — dies allein ließ uns nur den Weg offen, den wir eingeschlagen haben". Angesichts dessen nimmt es sich sonderbar aus, wenn die Anstalt selbst bisher nicht müde wurde, ihr schonendes Vorgehen gegen die Gebührenpflichtigen zu betonen.

Da das Gesetz über die Höhe der Besteuerung keine Bestimmungen enthält, so ist auch in dieser Beziehung der Willkür Tür und Tor geöffnet.

Für die einmalige Aufführung eines Tonstückes berechnet die Anstalt den Mindestbetrag von 5 Mk. und motiviert die hohe Summe mit dem Hinweis auf die hohen Spesen, welche die Besteuerung verursacht. Angeblich im Interesse der Gebührenpflichtigen, nicht weniger aber auch wohl im eigenen Interesse, empfahl die Anstalt auch von Anfang an das Eingehen von Pauschverträgen: denn es fällt dabei für sie nicht nur die lästige Beantwortung der Frage, was geschützt ist und was nicht geschützt ist, weg, sondern sie kann auch mit einer ziemlich sicheren Einnahme rechnen.

Es war in einem der ersten Jahre, in denen die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" ihre Tätigkeit ausübte, als ein Militärkapellmeister — auch die Herren im bunten Rock haben jetzt längst alle Pauschverträge mit der Anstalt abgeschlossen — wegen Aufführung eines steuerpflichtigen Musikstückes in Strafe genommen wurde. Tags darauf aber fand man es wieder auf dem Programm verzeichnet, und als nun die betreffende Programmnummer gespielt werden sollte, trug man einen Phonographen an den Platz des Dirigenten, der das Musikstück unbehelligt herunterschnurrte, natürlich zum ganz besonderen Vergnügen der Zuhörer. Dieser und ähnliche Vorgänge ließen die beteiligten Kreise auf eine Abänderung bezw. Ergänzung des Urheberrechtsgesetzes drängen, und so wurde denn auch tatsächlich durch Gesetz vom 22. Mai 1910 der § 12 des Urheberrechtsgesetzes dahin erweitert, daß zu den alleinigen Befugnissen des Urhebers fernerhin zwar nicht auch die Wiedergabe seines Werkes durch ein mechanisches Instrument gehören solle, wohl aber die Übertragung des Werkes auf Instrumente, „die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen".

Auf Grund dieser neuen Bestimmung ergriffen jetzt wieder die Verleger die Initiative und gründeten die Berliner „Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte" (abgekürzt „Ammre"), von der allein die Lizenz für die Übertragung eines geschützten Musikstückes auf ein mechanisches Musikinstrument zu erlangen ist und die darüber zu wachen hat, daß die diesbezüglichen Rechte der Komponisten und Verleger gewahrt werden, die nun ihre Aufführungsrechte der Genossenschaft, ihre mechanischen Rechte aber der „Ammre" übertrugen und so von beiden Gesellschaften Tantiemen bezogen. Die „Ammre" brachte bisher infolge der stetig zunehmenden Verbreitung der mechanischen Musikinstrumente viel Geld ein, und dem konnte selbstverständlich die „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer", oder richtiger der die Geschäfte der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" führende Vorstand derselben, der die Tantieme „zum Schutzengel der Kunst" gemacht hat, nicht lange untätig zusehen. Die Genossenschaft versuchte jetzt, ihre Mitglieder zu veranlassen, ihr auch die mechanischen Rechte, auf die sie sogar Anspruch zu haben glaubt, zu übertragen, und bediente sich dabei eines sehr gewagten Mittels. Wie wir gesehen haben, scheiden sich die Mitglieder der Genossenschaft in ordentliche und außerordentliche; ordentliche sind die Gründer der Genossenschaft, die übrigen können es erst nach fünf Jahren durch die Hauptversammlung werden. Diejenigen Mitglieder, welche sich nicht fügen wollten, sollten nun die Aussicht verlieren, je zu ordentlichen Mitgliedern gewählt zu werden, und ebenso sollten sie auch des Anrechts auf eine Alterspension verlustig gehen.

Das Verhältnis zwischen der Genossenschaft und den Verlegern war nun schon seit langem kein ungetrübtes mehr, namentlich seitdem die Wiener „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger", die schon einmal, in den Jahren 1904 bis 1906, in einem Vertragsverhältnis mit der Genossenschaft gestanden und im Jahre darauf mit dieser einen neuen Vertrag geschlossen hatte, abermals von ihrem Vertrag zurückgetreten war. Dieses Verhältnis wurde durch das neuerliche rigorose Vorgehen natürlich nur noch mehr getrübt, und endlich sollte es denn auch zu einem offenen Bruch kommen.

Die Leipziger Verleger beschlossen, jede Verbindung mit der Genossenschaft abzubrechen, und die Berliner Verleger machten den Beschluß ihrer Leipziger Kollegen auch sofort zu dem ihrigen. In der am 27. März 1913 stattgefundenen Jahresversammlung der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" erklärte dann der Verleger W. Challier in Vollmacht von 27 Musikverlagsfirmen, durch die „fortgesetzten Vertragsverletzungen seitens der Genossenschaft" dazu gezwungen, den Rücktritt von den mit der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" geschlossenen Berechtigungsverträgen, ohne Einhaltung einer Kündigungsfrist. Als hierauf der die sämtlichen Geschäfte der Anstalt führende stellvertretende Vorsitzende der Genossenschaft, Herr F. Rösch, rief: „Aber meine Herren, das können Sie ja gar nicht", entgegnete ihm Herr Challier, daß er die Weisung habe, weder um eine Diskussion zu ersuchen, noch sich in eine solche einzulassen. Jetzt aber konnte der erste Vorsitzende der Genossenschaft, der königl. Generalmusikdirektor Herr Dr. R. Strauß, nicht länger an sich halten: Er tat eine recht geschmacklose Äußerung, worauf sämtliche anwesenden Verleger den Sitzungsraum verließen. Den 27 Verlagsfirmen schlossen sich bald eine weitere Anzahl an, und so konnte denn die Genossenschaft gegen etwa 50 Verleger und Komponisten einen Prozeß auf Innehaltung der Vertragspflichten anstrengen, über dessen Ausgang die Leser der „N. Z. f. M." bereits unterrichtet sind und der weit über die unmittelbar beteiligten Kreise hinaus berechtigtes Aufsehen erregt hat. Das Reichsgericht hat endgültig entschieden, daß sämtliche von Verlegern und Tonsetzern mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer geschlossenen Berechtigungsverträge nichtig sind. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer verfügt

also nach Verkündung der Entscheidung des Reichsgerichts überhaupt über keine Aufführungsrechte mehr.

Wie wird sich nun die Zukunft gestalten? Viel ist zunächst gewonnen, daß dem willkürlichen und rigorosen Vorgehen des Vorstandes der Genossenschaft endlich ein Ziel gesetzt worden ist. Jetzt handelt es sich für Verleger und Komponisten darum, sich auf paritätischer Grundlage von neuem zusammenzuschließen, um ihre durch das Urheberrechtsgesetz gesicherten gemeinsamen Interessen zu wahren. Mögen die zu diesem Zwecke bereits eingeleiteten Schritte zu einem für alle Beteiligten willkommenen Ziele führen und der Kunst zum Segen gereichen!



Die Donauwacht

Von **Karl Frank**

Im Wettbewerb für eine Wacht an der Donau mit dem ersten Preise (1000 Kronen) unter 1692 Dichtungen einstimmig ausgezeichnet:

Mit flatternden Fahnen, mit Blumen geschmückt,
Das Gewehr in der Hand und den Säbel gezückt,
So ziehen wir aus, unsrer Donau zum Schutz,
Der Heimat zu Ehren, dem Feinde zum Trutz.
Unsrer Donau Preis.
Wo die Liebe so heiß,
Wo so stolz und kühn,
Alle Herzen glüh'n.
Uns kann kein Feind verderben, trotz aller Übermacht,
Wir siegen oder sterben! Wir sind die Donauwacht!

Der Donau zu Ehren erbraust unser Lied,
Es singen die Herzen im Gleichklange mit.
So lange wir leben, bleibt frei unser Land,
Wir wehren den Feinden mit eiserner Hand.
Für Freiheit und Recht!
Lieber tot als Knecht!
Jubelnd tönt's im Chor:
Österreicher vor!
Mit rotem Herzblut färben wir unsrer Heimat Pracht,
Wir siegen oder sterben! Wir sind die Donauwacht!

Wir ziehen begeistert hinaus in die Schlacht
Und schützen der Donau blau leuchtende Pracht.
Wir schirmen die Heimat, das heilige Land,
Wir trotzen den Stürmen mit eiserner Hand.
Herzen, früher weich,
Hart für Österreich
Schon seit langer Zeit,
Schlagen kampfbereit.
Mit unsern Waffen kerben wir froh des Feindes Macht,
Wir siegen oder sterben! Wir sind die Donauwacht!

Und ist uns beschieden das tödliche Blei —,
Wir sterben mit Freuden, die Heimat bleibt frei.
Es dringt von den Gräbern, geschaufelt vom Krieg,
Der Ruf durch die Lüfte: Wir haben den Sieg!
Für Kaiser und Reich.
Dem Feind Streich auf Streich!
Mächtig klingt's im Chor:
Österreicher vor!
Wir sind die stolzen Erben von unsrer Väter Macht!
Wir siegen oder sterben! Wir sind die Donauwacht!



Gesang des deutschen Heeres

Von **Emanuel Geibel**

So schwören wir, getreuen Muts
In Kampf und Todeswehen
Bis auf den letzten Tropfen Bluts
Für einen Mann zu stehen;
Aus West und Ost, aus Süd und Nord,
Deutschland heißt das Losungswort,
Hie deutsches Reich für immer!

Wir frugen nichts nach Ruhm und Glanz,
Die sind gar bald verdorben,
Uns hat die Not des Vaterlands,
Die harte Not geworben.
Für Weib und Kind, für Haus und Herd
Zückten wir das scharfe Schwert,
Zu siegen oder zu sterben.

Komm an denn, Feind, wenn deutsches Mark
Zu spüren dich gelüstet!
Hie steht ein Volk, in Eintracht stark,
In Gottes Kraft gerüstet.
Schmettre Kriegsposaunenklang!
Brause, brause, Schlachtgesang.
Hie deutsches Reich für immer!



Deutsches Gebet

Herr Gott, Dir unser Dank gebührt:
Hast uns von Sieg zu Sieg geführt.

Haben wir Dich zum General,
Wir schlagen Russen ohne Zahl.

Du hast's uns zwar nicht leicht gemacht,
Und Opfer haben wir viel gebracht,

Und wir haben unser Feld
Mit Müh' und Schweiß und Blut bestellt.

Schick' Ruhe nun und Sonnenschein,
Damit die Saat auch mag gedeihn!

Oskar Schwär

Rundschau

Oper

Wien Nachdem die neue Oper „Mona Lisa" (Text von Beatrice Dovsky, Musik von Max v. Schillings) am 26. September d. J. ihre Uraufführung in Stuttgart gefunden hatte — die in der letzten Nr. 41 der N. Z. f. M. eingehend besprochen worden ist —, wurde das interessante, aber in der Wirkung etwas fragwürdige Werk am 4. Oktober auch im Wiener Hofoperntheater als Festneuheit zum Namenstag des Kaisers gegeben. Mit mäßigem Beifall, der sich erst am Schluß ansehnlich verstärkte, aber mehr die ausgezeichnete Darstellung als das Stück selbst anzugehen schien, das bei uns mehr wie ein raffiniert ausgeklügeltes, gruseliges Kinodrama wirkte denn als eine überzeugend psychologisch motivierte Musiktragödie im Sinne Wagners. Da sich übrigens die von mir gewonnenen Eindrücke über Text und Musik mit denen Ihres geehrten Herrn Stuttgarter Berichterstatters fast vollkommen decken, erübrigen nur einige Bemerkungen über die hiesige Darstellung, die, szenisch von Direktor Gregor auf das sorgfältigste vorbereitet und dekorativ ausgestattet, bezüglich der Solopartien

durchweg in den rechten Händen und von Kapellmeister Reichwein gewiß im Sinne des Komponisten dirigiert, als eine der besten Gesamtleistungen der Wiener Hofoper bezeichnet werden kann und vielleicht eben deshalb die Novität doch für einige Zeit auf dem Spielplan erhalten dürfte. Eine hinreißend dramatische, hochcharakteristische Verkörperung der Titelrolle wird ihr durch Frau Jeritza, wenn sie auch freilich von vornherein darauf verzichten muß, dem wundersamen Bilde Leonardo da Vincis mit seinem unwiderstehlichen Lächeln zu gleichen, und sich auch speziell als Sängerin wenig zeigen kann. Ganz in seinem Element ist unser dämonisch finsterer Baßbariton Hofbauer als Interpret des tückischen Francesco, wie man es ja nach seiner unheimlich packenden Wiedergabe der verwandten Puccinischen Partien (Scarpia und Jack Rance) gar nicht anders erwarten konnte.

Von den Trägern der drei übrigen größeren Rollen: Herr Miller als der unglückliche Jugendgeliebte der Mona Lisa, Herr Maikl als Serenadensänger, Frau Gutheil-Schoder als verführerisch kokette Courtisane Ginevra, gab jeder und jede das ihm wahlverwandt Beste.

Am Schlusse wurden bei der hiesigen ersten Vorstellung am 4. d. M. sämtliche Hauptsolisten lebhaft gerufen und erschien mit ihnen zuletzt auch die Librettistin Dovsky. Der Komponist Max v. Schillings konnte erst der nächsten Wiederholung der Novität — am 9. Oktober — beiwohnen und dann an den Ehrungen des Abends teilnehmen.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Rechtsschutz für Musik. Durch das bekannte Urteil des Reichsgerichts vom 18. September sind eine Reihe von Tonwerken von der Überwachung durch die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer frei geworden. Um das Recht der Aufführung dieser Werke zu wahren, bis die neue Lage endgültig geregelt ist, hat sich in Leipzig ein Treuhandausschuß zur Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte gebildet. Ihm gehören an: d'Albert, v. Weingartner, Winterfeld, Geh. Hofrat Dr. Volkmann (Breitkopf & Härtel), Lienau (Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) und L. Oertel (Hannover). Juristischer Vorsitzender ist Justizrat Dr. Hillig in Leipzig.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Voss. Zeitung wird geschrieben: Der Krieg hat für die deutschen Orchestermusiker ganz veränderte Lebensbedingungen mit sich gebracht. Dadurch, daß über 3000 Mitglieder des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes, der einzigen ernst zu nehmenden Berufsorganisation dieser Art, unter die Fahnen berufen wurden, ist natürlich eine Unzahl von Stellungen frei geworden, die in manchen Fällen durch die Seltenheit gewisser Klassen von Instrumentalisten, z. B. Hornisten und Harfenisten, nur mit Schwierigkeiten neu besetzt werden können. Infolgedessen ist für diese Fächer das Gehalt in letzter Zeit erheblich gestiegen und beträgt an manchen Orten jetzt mehr als in Friedenszeiten. Vom Musikermangel wurde natürlich die Provinz mit ihrem an sich kleineren Stamm von ortsansässigen Künstlern stärker betroffen als Berlin, und deshalb müssen alle deutschen Provinzstädte im Augenblick die Musiker besser bezahlen als Berlin selbst, um überhaupt solche zu bekommen. Das hat zur Folge gehabt, daß in Berlin nun auch langsam ein Musikermangel eintritt. Denn hier sind die Musiker schlecht bezahlt; sie erhalten durchschnittlich 140 Mark Monatsvergütung, und nur Vertreter seltener Instrumente können mit höherer Bezahlung rechnen. Dazu sind zumal die Theatermusiker durch Verträge gebunden, die ungewöhnliche Härten enthalten, z. B. einen Krankheitsparagraphen, der weniger loyal ist als der vor dem Kriege übliche. Zudem

sind diese im Kriege geschlossenen Verträge mit einem Paragraphen geschmückt, der den Direktoren das Recht geben soll, ihre Mitglieder im Kriegsfalle zu entlassen (!). Das Unlogische eines solchen Vertragspunktes liegt klar zutage und ist auch schon durch einige richterliche Entscheidungen gebührend bewertet worden. Die Berliner Theaterleiter dürfen sich unter solchen Umständen nicht wundern, wenn es ihnen immer schwerer wird, Lücken in ihrem Orchester aufzufüllen, um so mehr, als sich den Musikern jetzt genügend andere und besser bezahlte Stellungen bieten.

— Auch die Berliner Hofoper gab „Mona Lisa" von Schillings mit großem Erfolge.

— Die bekannte (1900 gegründete) Berliner Zeitschrift „Die Musik" hat ihr Erscheinen vorläufig eingestellt.

Dresden. Der junge Dresdner Lehrer Paul Heinig, auch als begabter Komponist bekannt, ist im Alter von 29 Jahren in Frankreich gefallen. Sein im Felde geschriebener, stimmungsvoller Männerchor „Eisernes Kreuz" wird im Dresdner Lehrergesangverein, dem der Komponist lange Jahre als verdienstvolles Mitglied angehört hat, die Uraufführung erleben.

Gießen. Der Gießener Konzertverein hat für diesen Winter folgende sechs Konzerte vorgesehen: I. 24. Oktober 1915: Backhaus-Abend. II. 14. November 1915: Leipziger Gewandhaus-Quartett. III. 10. Dezember 1915: Kirchenaufführung Beethovens Messe in C dur und Herzogenbergs Oratorium „Die Geburt Christi". IV. 16. Januar 1916: Gesang und Violine: Joseph Szigeti und Hermine Rosetti. V. 6. Februar 1916: Böhmisches Streichquartett. VI. 20. Februar 1916: Hofopernsängerin Cläre Dux aus Berlin.

Leipzig. Das Böhmische Streichquartett wird in diesem Winter drei Abonnementskonzerte im städt. Kaufhause veranstalten: Sonntag, den 24. Oktober, einen Schubert-Abend, Sonntag, den 5. Dezember einen Beethoven-Abend und Sonntag, den 23. Januar einen Brahms-Abend. Die Konzerte finden unter pianistischer Mitwirkung statt. Die Abonnements werden vom 27. September ab in der Hofmusikhandlung C. A. Klemm, Neumarkt 28, ausgegeben.

— Prof. Fritz von Bose, der am 16. Oktober seinen 50. Geburtstag feiern konnte, gedenkt (als Ergänzung zu den in diesem Winter in der Gewandhauskammermusik zur Aufführung gelangenden sämtlichen Streichquartetten von Beethoven) zusammen mit der vorzüglichen Violinistin Frau Mimy Schulze-Prisca (Würzburg) und dem bekannten Meininger Kammervirtuosen Prof. Karl Piening sämtliche sieben Klaviertrios sowie die Cellosonate Op. 69 und die Violinsonate Op. 96 von Beethoven im Feurichsaale zu Leipzig an drei Abenden aufzuführen. Die Abende finden statt am 5. und 26. November und 10. Dezember. Prof. von Bose ist als einer der besten Schüler Carl Reineckes bekannt.

Magdeburg. Musikdirektor Professor Josef Krug-Waldsee ist im Alter von 58 Jahren in Magdeburg nach schwerer Krankheit gestorben. Er war 14 Jahre in Magdeburg als städtischer musikalischer Leiter tätig. Auch als Komponist ist er erfolgreich hervorgetreten.



Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 44

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 28. Okt. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Bebung

Ein Beitrag zur Ästhetik des Tones

(Ist die „Bebung" [das Tremolieren] als Vortragsmanier beim Gesang und beim Spiel von Blas- und Streichinstrumenten gerechtfertigt oder notwendig?)

Von Musikdirektor **Pochhammer** (Aachen)

Das Wort Bebung soll hier nicht eine Übersetzung der allbekannten Verzierungstechnik (der Vorschrift „Tremolo") bedeuten, sondern die als Vortragsmanier beliebte und vom Streichinstrumentalisten sogar als unerläßlich betrachtete Art der Tongebung bezeichnen, bei der ein Ton nicht ruhig ohne Unterbrechung dahinfließt, sondern durch gewisse Hilfsmittel kleinen Unterbrechungen und Schwankungen ausgesetzt wird.

Derartige Wirkungen sind nicht neueren Datums. Schon beim Clavichord wurde bisweilen eine „Bebung" verlangt und vom Spieler derartig ausgeführt, daß er mit dem Finger durch ein mehrmaliges kurz aufeinanderfolgendes seitliches Schwanken (Zittern) auf der Taste eine Reibung der Metalltangenten an der Saite verursachte. Der hierdurch hervorgerufene Ton hatte etwas eigenartig „Wimmerndes", Weiches. In der Orgel existiert bekanntlich eine Stimme, die eine bebende Tongebung dadurch hervorruft, daß zwei nicht genau übereinstimmende Pfeifen nahezu gleicher Tonhöhe Schwebungen ergeben. Im Harmonium unterbricht eine kleine Windmühle den Tonstrom zu ähnlichem Zweck. Man wird jedoch kaum behaupten können, daß solche Register für sich allein, selbst für ganz kurze Zeit, eine befriedigende Wirkung auszuüben vermögen. Und diejenigen Instrumente, deren hauptsächliche Wirkung auf einem beständigen Tremolieren (wenigstens wirkt es infolge der selten reinen Stimmung der Saitenpaare so, wenn es auch in Wirklichkeit ein tatsächliches beständiges Tremolo ist) beruht, wie z. B. die Mandoline und ihre Verwandten, werden jedem Musiker verhältnismäßig schnell auf die Nerven fallen.

Man kann also wohl sagen, daß das instrumentale Tremolieren, soweit es in der Bauart und Technik des Instrumentes begründet ist, nicht gerade besondere Vorzüge aufweist.

Nun läßt sich aber auch die Wirkung des Tremolierens auf solchen Tonerzeugern hervorbringen, deren Spieltechnik einen glatt verlaufenden Ton ermöglicht, nämlich bei Streichinstrumenten und bei Blasinstrumenten und damit, in die letztgenannte Kategorie einbegriffen, auch bei der menschlichen Stimme.

Um sich zu vergegenwärtigen, wie ein solches Beben ungewollt oder mit Bewußtsein hervorgerufen entstehen kann oder auch nicht entstehen soll, und wie es wirken soll oder kann, ist es notwendig, etwas weiter auszuholen, indem man die Technik der Tongebung im allgemeinen und im besonderen betrachtet und sie zum Ausdrucksvermögen in der Musik in Beziehung setzt.

Soll Musik — und zwar gemäß unserem Thema insbesondere auf die reproduktive Kunst bezogen — wirklich das sein, als was man sie mit Fug und Recht bezeichnen muß: nämlich eine Ton-„Sprache", d. h. ein Mitteilungs- und Ausdrucksmittel des Empfindens, so hat man zunächst zu untersuchen, in welcher Weise Musik als Ausdrucksmittel zu wirken imstande ist.

Die Ausdrucksmittel sind abhängig vom Material; das Material ist der Ton, die Toneigenschaften sind wie bekannt: Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke und Tonklangfarbe. Der schaffende Künstler gebraucht sie allesamt. Für den ausführenden Künstler fallen als gegeben Tonhöhe und die wesentlichen Eigenschaften der Klangfarbe [die Eigenart des betreffenden Tonerzeugers sowie die Tonklangschattierung (die durch verschiedene Tonregionen erzeugten Klangfarbenunterschiede)] fort, da er an ihnen nichts ändern kann. Es bleiben als Wirkungsfaktoren, die willkürlich in jedem Augenblick geändert werden können: Tonstärke, Tondauer und Tonklangfärbung, d. h. die Beeinflussung der Klangfarbe durch die Art der Tongebung mittels Anschlags, Ansatzes, Strichs usw.

Die beiden erstgenannten Wirkungsfaktoren, zunächst Tonstärke und Tondauer (oder was dasselbe ist: absolute Tongeschwindigkeit), bilden die beiden Angelpunkte der gesamten Vortragskunst, denn innerhalb der stets wechselnden, unzähligen dynamischen und agogischen Schattierungen (Schwankungen) spiegeln sich genau wie bei der Umgangssprache alle die Höhen und Tiefen, alle die Impulse des Empor und Darnieder des Seelenlebens, des Voranstürmens, des Gehemmtwerdens, der kraftvollen Entfaltung und des Zusammensinkens der Empfindungen usw. wieder. Man darf hierbei nicht vergessen, was für eine außerordentlich bedeutsame Rolle diese elementaren Ausdrucksformen des Seelenlebens gerade in der Musik spielen, da nur gerade sie das umfassen, was sich überhaupt einwandfrei in der Tonsprache ausdrücken läßt, sei es in der absoluten, sei es in der objektivierenden Musik. Sie

fallen bei der Tonsprache einzig deswegen so ins Gewicht, weil ihren Tönen im Gegensatz zu den Worten der Umgangssprache jede feste Begriffsbedeutung fehlt. Dieser scheinbare Nachteil wird der Tonsprache zum unbegrenzten Vorteil, da die Vieldeutigkeit der genannten elementaren Wirkungs- und Ausdrucksfaktoren ihr unter den verschiedensten Umständen und auf die heterogensten Naturen einen Einfluß sichert: und das ist ein Vorzug, der in solchem Umfang nur der musikalischen Kunst eignet.

Die Zurückdeutung der Notenschrift in Empfindungen und die Fähigkeit zur Umdeutung dieser in Stärkemomente und Geschwindigkeitsdifferenzen ist Sache des Feinempfindens und Könnens des reproduktiven Genies und läßt sich genau genommen nicht lehren, kann aber von dem hierzu Begabten am guten Beispiel vervollkommnet werden. In rohen Umrissen geben zwar Vortragsbezeichnungen in Worten und Zeichen die notwendigsten Richtlinien, und gewisse Elementarvortragsregeln versuchen die gröbsten Schnitzer im Vortrage zu verhindern, aber wie schon gesagt: Das Beste ist Sache der Persönlichkeit.

Wie verhalten sich nunmehr unsere Tonerzeuger zu der Möglichkeit der Wirkung durch Tonstärke und Geschwindigkeit?

Bezüglich des Ausdrucksvermögens durch Temposchwankungen (durch agogische Hilfsmittel) dürfte kein Instrument den übrigen gegenüber einen wesentlichen Vorzug haben. In bezug auf dynamische Schattierungen sind jedoch Blasinstrumente und menschliche Stimmen sowie Streichinstrumente den übrigen Instrumenten weit überlegen, da ihnen im einzelnen Ton die Möglichkeit des Crescendo und Decrescendo gegeben ist, abgesehen davon, daß die Möglichkeit, den Ton beliebig zu verlängern, ihnen die Fähigkeit verleiht, agogische Dehnungen und Verkürzungen mit unvergleichlicher Feinheit dynamisch abzutönen.

Bei dieser Betrachtung kommt es einem übrigens sehr nachdrücklich zum Bewußtsein, wie verhältnismäßig schwierig und umständlich bei unserem volkstümlichsten Instrument, dem Klavier, der Weg vom Gefühlszentrum bis zur vollendeten Gefühlsäußerung ist: Gehirn, Arm, Hand, Taste, ein Hebelsystem, Anschlagskörper (Hämmerchen) und dann erst, von diesem ganzen Apparat vollkommen getrennt, der Tonerzeuger (die Saite). Wenn man dabei noch bedenkt, daß bei diesem „Saiten-Schlag-Instrument" die Tonerzeugung mit dem Moment des Hammeranschlags schon vollendet und auch fast gleichzeitig verflogen ist, und daß man beim Klavier fast mehr wie bei jedem anderen Tonwerkzeug — oder wenigstens in sehr hohem Maße — von den konstruktiven Vorbedingungen zur Tonerzeugung abhängig ist, dann ist es kaum verwunderlich, daß man auf diesem Instrument selbst von den Künstlern so unverhältnismäßig wenig seelenvolles, aber als Ersatz um so häufiger virtuoses Spiel beschert bekommt.

Wie viel leichter hat es da der Streichinstrumentalist! Gehirn, Arm und Hand, Bogen, Saite; und dabei welch innige stete Verschmelzung zwischen Bogen und Saite. Noch direkter ist die Einwirkung des Bläsers auf sein Instrument, da die körperliche Funktion des Atmens unvermittelt auf das Instrument wirkt oder, was noch günstiger, vermittels der Lippen die Tonerzeugung reguliert. Und der Sänger? Er ist mit seinem Instrument sogar verwachsen und seine Vortragsbeeinflussung ist schier unerreichbar. Und jetzt kommen wir auf den Kernpunkt unserer Abhandlung: „Spiele, geige, blase, als wenn du auf deinem Instrument singen wolltest!" ist eine Ermahnung, die von jedem guten Lehrer des öfteren ertönt. Und warum? Weil kein Instrumentalist eine so ideale Tonbeeinflussung zustande bringt wie der Sänger, und zumal weil der Sänger — und das bildet den Gegenstand berechtigten Neides aller Instrumentalisten — von allen Musikern am vollendetsten die Klangfärbung in den Dienst seiner Vortragskunst zu stellen vermag.

Was vermag der Klavierspieler in dieser Beziehung? Eigentlich herzlich wenig, aber das Wenige ist ebenso wichtig, wie es schwer ist, dem Spielenden, dem es nicht von innen heraus gegeben ist, es beizubringen. Nun beobachte man einen Spieler, dem es gegeben ist, Klangfärbungsnuancierungen hervorzubringen, und der seinem Schüler klarzumachen sucht, wie er spitze, harte, weichere, weiche, massig breite, glöckchenartig hingeworfen leichte oder zart singende Töne entstehen läßt. Er kennzeichnet jede Art der Tongebung mit andersgearteten Arm- und Handbewegungen, wobei sogar Bewegungen [und Anschlagsbezeichnungen] zutage kommen, die dem Physiker ein mitleidiges Lächeln entlocken, da er weiß, daß weder das „Sichfestsaugen an der Taste" noch das „nachträgliche Drücken" noch das „Wiegen mit der Hand" noch das „liebevolle Streicheln der Taste", das Werfen der Hände mit diesem oder jenem Schwung oder ähnliches den Ton zu beeinflussen imstande ist. Und der Laie sieht in diesen Dingen sogar „unnütze Mätzchen" und „Affektiertheiten". Sehr richtig!: wenn tatsächlich jene Manöver die Hauptsache sind und der Effekt ausbleibt. Aber das ist gegenüber dem wahren Vortragskünstler ein gewaltiger Irrtum. Die besagten Bewegungen sind zu Spielformen gewisser Anschlagsarten geworden und werden sich bei jedem Künstler anders gestalten; die Hauptsache aber ist der Anschlag selber, d. h. die Art und Weise, wie das Hämmerchen die Saite trifft, und dadurch bedingt die Unterschiede in der Schwingungsform der Saite und die Begünstigung des Hervortretens oder Zurücktretens gewisser Obertongruppen, und das sind immerhin Klangfarbefaktoren, die nicht unwesentlich sind. Auf dieses ebenso schwierige wie interessante und höchst wichtige Kapitel der Tonklangfärbung auf dem Klavier mittels der Anschlagsnuancen näher einzugehen, verbietet der Zweck dieses Aufsatzes, dessen Ausdehnung Buchform erreichen würde, wenn man auf Einzelheiten eingehen wollte. Man muß ja zugeben, daß die genannten Spielformen für die mannigfachen Anschlagsarten allerdings manchmal merkwürdig aussehen und beim Konzertspieler zuweilen grotesk anmuten und die Gefahr besteht, daß dergleichen affektiert und manieriert wird und wirkt. Es darf aber nicht vergessen werden, daß für den wahren Vortragskünstler jede Spielform eine Anschlagsform und damit eine besondere Anschlagsart bedeutet. Ein fein abgewogener Pedalgebrauch, der überhaupt beim Klavierspiel von größter Wichtigkeit ist, vollendet sodann die Zahl der Möglichkeiten der Klangfarbenbeeinflussung. Jedenfalls ist das „Singen" auf dem Klavier nicht ganz leicht, zumal die dynamischen Veränderungen immer nur von Ton zu Ton möglich sind und einzig im Ausklingenlassen eines durch Pedal verlängerten Tones am einzelnen Ton ein Decrescendo angedeutet werden kann.

Anders der Bläser und der Streicher — und zwar der Streicher in gesteigertem Maße —, sie kommen an Ausdrucksfähigkeit dem Sänger bedeutend näher mit ihrer Klangfarbenbeeinflussung. Beim Bläser wie beim Streicher

ist zunächst der Ansatz von größtem Einfluß auf die Tonschönheit, und die Zahl der Abstufungen zwischen harten und weichen und verschieden gearteten Klängen ist bei beiden bedeutend größer wie beim Klavierspieler. Der Streicher kommt dem Sänger darin vielleicht fast gleich.

Nun aber kommt für Sänger, Bläser und Streicher noch eine Klangfarbenbeeinflussung hinzu, die zwar sehr hoch bewertet werden muß, jedoch andererseits bezüglich ihrer Wirkung die allergrößte Vorsicht und die allerstrengste Selbstkritik und außerordentliche ästhetische Feinfühligkeit verlangt, damit nicht das Gegenteil von Vortragsfeinheit: nämlich Vortragsstereotypie eintrete, das heißt soviel als „Vortrags-Einerlei-Wiederholung", gleichbedeutend mit Vortragslosigkeit! . . . es ist das Tremolieren: die Bebung des Tones. Aber „Tremolieren", d. h. „Beben" ist noch lange nicht „Bebung", und so möchte ich einen Unterschied zwischen diesen beiden Worten gemacht wissen, die eigentlich gleichbedeutend sind; wir werden am Schlusse sehen, warum. Was Bebung ist, erörterten wir schon zu Beginn des Aufsatzes; wie kommt diese Bebung nun unter die Vortragsmittel? Die Antwort hierauf liegt in einer zweiten Frage. Wer ist der Erfinder der Bebung? Der Sänger, oder genau genommen schon vor ihm der Sprecher.

Alle unsere Gefühlsäußerungen bleiben nicht örtlich beschränkt, sondern beeinflussen mehr oder minder einen großen Teil unseres Nervensystems. Kein Wunder, daß die intensive, restlose Beschäftigung mit einem bedeutenden Kunstwerk, dessen Ausführung an und für sich schon einen hohen Grad von psychischer und auch physischer Anstrengung erfordert, das gesamte Nervensystem und damit den ganzen Körper schließlich in eine fieberhaft erregte Vibration versetzt. Daß dieser Zustand auf den Vortrag eines Werkes um so mehr wirkt, wenn das ausführende Organ von den Nerven direkt beeinflußt wird, ist klar. Der Kehlkopf und die Atemführung des Redners, des Deklamators, des Schauspielers, des Sängers reagieren selbstverständlich auf diese Beeinflussung, und in gewissen Momenten tiefster seelischer Erregung steigert sich dieser Einfluß ganz gewaltig, und dann durchbebt eine nicht mehr eindämmbare Empfindungswelle den an und für sich nichtsdestoweniger korrekt gebildeten Tonstrom, dessen Bebung tief ergreifend — gleich wie er aus dem tiefsten Inneren elementar entquoll — auch das Empfinden des Zuhörers miterbeben läßt.

So unwiderstehlich dergleichen in einzelnen Augenblicken zu wirken vermag, so unausstehlich ist es dagegen, wenn ein Sänger infolge falscher Ausbildung oder aus anderen Gründen in gewissen Stimmlagen kaum einen einzigen ruhigen Ton zu bilden vermag oder gar zu bilden vermeidet, weil er glaubt, daß gefühlvoller Vortrag mit beständigem Meckern gleichbedeutend sei. Und beim Bläser ist es nicht anders: ein ewig flackernder Ton würde für ihn einen Vorwurf bedeuten. Bläser und Sänger werden mir recht geben. Und nun der Violinist. Ich weiß, daß ich mit dem, was ich über seine Praxis im „Beben" zu sagen beabsichtige, zunächst seine allerhöchste Mißbilligung herausfordern werde, denn die Macht der Gewohnheit ist groß. Andererseits glaube und hoffe ich aber, daß diese Ausführung Einigen — wenn vorerst auch nur Wenigen, sicher aber nicht den Unfähigsten — Anregung zum Nachdenken und Probieren geben wird.

Es muß auch hier wieder ein wenig weiter ausgeholt werden, und zwar mit der Frage: was für eine Art von Tonbildung ist am geeignetsten, auf den Zuhörer Eindruck zu machen? Diese Frage läßt sich ganz im allgemeinen beantworten: eine solche Tonbildung, die dem Zuhörer kundgibt, daß der Spieler etwas empfindet. Die relativ ausdrucksloseste Tongebung wird also eine solche sein, deren Ton während seines Erklingens keine Veränderungen zeigt, wie z. B. der einzelne Orgelton ohne Benutzung mechanischer Register oder ein einzelner Ton auf dem Klavier. Wie überhaupt im Leben, so noch in gesteigertem Maße auf dem Gebiete der Kunst empfinden wir überall dasselbe: Bewegung bedeutet für uns Leben, und je weniger wir Bewegungen wahrzunehmen imstande sind, um so mehr empfinden wir Lebenslosigkeit; daß in Wirklichkeit nirgends in der Natur — auch nicht in der von uns fälschlich als „toten" Natur bezeichneten — Bewegungslosigkeit existiert, ist eine Sache für sich, denn der Begriff der Bewegungslosigkeit bezieht sich auf unser Beobachtungs- und Empfindungsvermögen mit Rücksicht auf gewisse relativ kleine Zeiträume, die wiederum im richtigen Verhältnis zum Zweck unserer Beschäftigung mit einem Dinge stehen müssen.

Eigentlich sollte man nun annehmen, daß der Spieler eines Streichinstruments diesbezüglich nie in Verlegenheit käme, denn sein Ton — selbstverständlich der des vollendeten Künstlers — bebt augenscheinlich beständig, denn der Bogen des Spielers wird kaum eine Sekunde lang unter denselben Bedingungen die Saite berühren. Kleine Schwankungen im Winkel des die Saiten schneidenden Bogens, unzählige kleine Veränderungen der Angriffstelle des Bogens bezüglich seines Abstandes vom Steg, die Ausnutzung der Drehungsmöglichkeit des Bogens um seine Horizontalachse. Tausende von beständigen, gewollten und ungewollten, Druckveränderungen des Bogens, ja sogar die Lageveränderungen des ganzen Instruments infolge der Haltung — das alles und noch mehr kommt in Betracht und verleiht dem Tone „Leben". Der Streicher ist aber noch anspruchsvoller, er bezieht auf die Klangfarben Unterschiede zwischen der „leeren" und der „gegriffenen" Saite in seine Vortragskunst mit ein. Und nicht mit Unrecht — und nun kommen wir auf den Kardinalpunkt unseres Themas —: aber weshalb? Die leere Saite hat im Vergleich zur gegriffenen etwas Kräftiges aber leicht auch etwas Rauhes, Hartes, Gläsernes im Ton. Der Grund für diese Erscheinung ist, daß die Saiten durch den Sattel einen entschiedeneren, schärfer abgegrenzten Abschluß erhalten als durch den Finger. Die Schwingungsform der Saite, die durch das weiche, nachgiebige Fingerpolster abgegrenzt wird, muß notwendigerweise eine andere sein als bei einer Abgrenzung durch ein Stück Holz. Und das ist das Wesentlichste daran; ein jeder Geiger kennt ja die Tonveränderung, die durch Greifen mit einem Lederhandschuh entsteht; ebenso kann man sich davon überzeugen, daß die Tonfärbung der leeren Saiten sich ändert, wenn man über den Sattel eine Lage von weichem Leder legt. Hinzu kommt nun aber, daß die Grifffinger nie absolut gleichmäßig oder stille auf ihrem Platze liegen und hierdurch winzige Tonbewegungen entstehen, die sich in Gestalt von Bebungen äußern. Diese Bebungen, wenn sie der Ausfluß der den ganzen Körper durchströmenden nervösen Erregung sind, werden genau wie beim Sänger oder Bläser jenen geheimnisvollen Zauber ausüben, den eben nur dieser vom wärmsten und intensivsten Empfindungsleben durchbebte Ton haben kann.

Und nun kommt genau die gleiche Betrachtung wie

beim Gesangston: es klingt unruhig, süßlich und gemacht (affektiert!), wenn die ewige Beberei nicht aufhört, wenn jeder Kantilenenton wackelt. Man wundert sich schon, wenn man einen Spieler hört, der einen schönen Ton hat, ohne daß seine linke Hand den Zuschauer durch seine „gemachte Erregung“ nervös macht.

Der Spieler geht hier von einem ganz falschen Grundsatz aus: er glaubt mit seiner Wackelei „Seele“ in sein Spiel zu bekommen, anstatt daß sein vom Tonleben durchflutetes Empfinden seinem Finger eine Bebung verleiht. Die Unruhe der linken Hand wird etwas vollkommen Äußerliches, was gelehrt und gelernt wird: und wenn diese weichliche, wackelige und wabbelige Tongebung erreicht ist, glaubt die Mehrzahl der Spieler in die Geheimnisse der Tonbildung restlos eingedrungen zu sein.

Und diese Ansicht und die Unfehlbarkeit der Wirkung dieser Spielmanier sitzen beim kritiklosen Publikum ebenso wie beim Kritiker so fest, daß sie es fertig bekommen, den Spieler für seelenlos zu erklären, wenn er nicht „wackelt“. — Es ist ja allerdings viel leichter und bequemer, sich „Seele“ und „Vortrag“ durch eine Manier — denn dazu sinkt jede fortgesetzte Spielmanipulation herab — anzuerziehen, als wirkliche Tonbildung zu treiben. Der Tonbildner aber ist und bleibt der rechte Arm, die rechte Hand. Und wenn dann schließlich in gewissen Momenten — aber um Gottes Willen nicht in einemfort — die linke Hand auch noch ihren Anteil an der allgemein körperlichen (weil allgemein nervösen) Vortragserregung nimmt, so ist das nicht mehr und nicht weniger als ihr gutes Recht. Ist es denn den Spielern nicht klar, daß sie sich mit der beständigen Anwendung der Bebung bei jedem „Gesangston“ selbst um eine Vortragssteigerung bringen? Wie lächerlich würde ein Schauspieler wirken, der bei jeder Gelegenheit mit bebender Stimme sprechen würde! Diese fortwährende „Markierung“ des Pathos wäre eine künstlerische Unmöglichkeit. Der Streichinstrumentalist aber glaubt ohne dieses Hilfsmittel nicht auskommen zu können. Das ist ein Armutszeugnis seines Vortragsvermögens.

Versucht es einmal, Ihr Konzertgeber, ob Ihr Euch nicht vom alten Vorurteil freimachen könnt. Beweist es dem Publikum, daß ein Ton bildbar ist, der frei von „gemachter“ Zitterei, dennoch voll tiefsten Empfindens ist, der weich ist, ohne fortwährend weichlich und haltlos zu sein. Das Publikum wird sich an diese gesunde Tongebung bald gewöhnen, und Eure Vortragskunst kann sich auf diese Weise nur verinnerlichen, denn sie streift einen äußerlichen Effekt ab! —

Nun ein Wort an die Lehrer. Ich weiß es wohl, daß der Lehrer fortwährend auf den Augenblick wartet, in dem er mir entgegenhalten möchte: „Ja, aber wie soll ich einem Schüler klarmachen, daß auch die linke Hand sich am Vortrage beteiligen kann oder muß, wenn ich ihm nicht vormache, daß auch sie mitbeben muß? Und das ist noch nicht einmal so einfach zu machen; und das muß er doch auch lernen“.

Alles ganz richtig. Seid nur selbst Musiker, Ihr Lehrer, Musiker vom Scheitel bis zur Sohle, seid nur selbst davon durchdrungen, daß jeder Ton von Innenleben zeugen soll, seid keine inhaltlosen Techniker. Laßt weder bei Euch selbst noch bei Euren Schülern Technik Selbstzweck werden, sondern stellt Technik immer in den Dienst des Vortrags. Gewöhnt den Schüler daran, keinen einzigen Ton, keine einzige Tonleiter, wenn sie den technischen Anforderungen genügen, ohne Vortragsnüancierung zu spielen. Und dafür sind Strichübungen nach dieser Richtung hin in jedem Stadium des Könnens an jedem Tage ausdauernd zu üben. Deshalb immer mehr Ausbildung des Strichs! und immer wieder des Strichs, des rechten Armes, der rechten Hand! Und wenn dann das Arbeiten am schönen, lebensvollen und doch ruhigen Ton so weit gediehen ist, daß der Ton in den Dienst eines durchgeistigten Vortrags gestellt werden kann, und wenn dann der Schüler so weit ist, daß er zuerst nachempfindet — dann mitempfindet — und schließlich selbstempfindet, dann müssen das Beispiel des Lehrers, das Beispiel des „Meisters“ im Konzertsaal und die Seele des Schülers, der durch die fortwährende Beschäftigung mit Meisterwerken und Vortragskunst praktisch und theoretisch allmählich immer mehr heranreift, zusammenwirken, um das Wunder zu vollbringen, daß beim Vortrage der ganze Künstler im Vortrage restlos aufgeht: Dann wird sich auch diejenige Bebung ganz von selbst einstellen, die nicht gelehrt werden kann! Und — wenn sich diese Bebung nun nicht einstellt? Dann ist dem Kunstjünger mit dem äußerlichen Mittel der zitternden Tongebung auch nicht geholfen, die ihm das nicht ersetzt, was ihm fehlt, denn es ist eben diese Klangfarbenbebung keine gemachte, sondern eine innerlich notwendige, und die kann nicht gelehrt werden, weil sie von innen heraus kommen und entstehen muß, sonst ist und bleibt sie äußerlich: eine Spielmanier, ein „Mätzchen“, eine „Mache“, und hängt mit seelenvollem Spiel genau so wenig — oder so viel! — zusammen wie das Hand- und Armwerfen oder die Körperbewegungen des Pianisten, die ebenso von innen heraus kommen und nicht einstudiert sein sollen.

Um nun noch schließlich an die Bemerkung anzuknüpfen, daß ich gerne einen Unterschied zwischen den Worten Tremolieren und Bebung gemacht haben möchte, so wäre meines Erachtens naheliegend, daß man das Wort Tremolieren in Zukunft nur in seiner eigentlichen Bedeutung für die Ausführung der Vorschrift Tremolo gebrauchte. Das Wort „Bebung“ könnte dann ganz gut fernerhin als Klangfärbungseffekt in Gebrauch genommen werden, zumal weise ich darauf hin, daß Tremolo eine Verzierungmanier ist und das Wort Tremolieren eigentlich doch eine „bewußte Ausführungmanier“ bedeutet; aber bewußt soll die „Bebung“ nie sein, sonst ist und bleibt sie eben eine Manier, und als solche hat sie im Kunstvortrag weder Rechtfertigung noch Notwendigkeit.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Seit meinem letzten Briefe ist nicht viel passiert, was den Leser eines auswärtigen Fachblattes interessieren könnte. Konzerte sind genug gewesen, aber die meisten kamen nicht über die lokale Bedeutung hinaus. In Wolffs erstem Philharmonischen ließ Nikisch landläufige Werke von Beethoven, Brahms und Wagner spielen, Fiedler in seinem ersten Sinfoniekonzerte wieder nur Beethoven. Dabei führte er einen zwölfjährigen Klavierjungen namens Nyiregyhazi ein, der das Cmoll-Konzert unter seinen talentvollen Fingern hatte. Diese jetzt keineswegs selten auftauchenden „Wunderkinder“ leisten ja alle Außerordentliches; viele verlieren sich aber später im allgemeinen Niveau. Wer kann sagen, ob nun dieser neue Stern dauernd am Musikhimmel strahlen wird? Alexander Moszkowski, der

noch zu den alten, geistreichen Musikreferenten Berlins gehörte, bemerkte einmal angesichts der Tatsache, wonach die an sich unerklärte Frühreife starker Talente in der Tonkunst die Regel und das Gegenteil (z. B. Bülow) die Ausnahme ist, daß solche Leute, die sich durch jede einzelne Betätigung jener Regel immer wieder aus dem Häuschen bringen ließen, den Wunderkindern als Wunderhörer gegenübergestellt werden müßten. Aber niemand fährt aus seiner Haut, und Herde bleibt Herde. Drittens wäre der ersten von den fünf Aufführungen von Beethovens neunter Sinfonie zu gedenken, die bisher für diese Saison in Sicht sind. J. Sachs unternahm sie mit dem Philharmonischen Orchester und dem Kittelschen Chore. Man gab dabei Schuberts unvollendete Sinfonie als Einleitung. Bruno Kittel, der ausgezeichnete Chorleiter, trat auch hier wieder als Orchesterdirigent auf, als welcher er schon noch das erreichen wird, was er wünscht. Daß der schwache Punkt der Aufführung die Einheit des Soloquartetts war, bedeutet in Berlin eine alte, gewohnte Sachlage. Die Unternehmer können da nicht mehr tun, als unter den besten erreichbaren Kräften auszusuchen. Schuberts Unvollendete nun war abends vorher auch vom Blüthnersaalorchester gegeben worden. Dort erschien aber gleichwohl ein eigenes Werk des Kapellmeisters als das eigentliche „anziehende“: „Ouvertüre zu einem Lustspiele von Shakespeare Op. 15“ von Paul Scheinpflug. „Mit Benutzung einer alten Melodie aus dem 16. Jahrhundert“ heißt es weiterhin. Diese tritt in der Mitte des Stückes als ein schönes, wohlklingendes Ensemble von Holzbläsern und Hörnern ein. Das ganze Werk ist zwar modern, aber nicht monströs; die Erfindung frisch und mühelos, der absoluten Melodie nicht unvermögend; die Harmonik nobel, doch natürlich; das Kolorit glänzend, wohlabgemessen und nirgends rohe Masse. So vermag das anziehende Stück, das zudem auch maßvoll in der Ausdehnung ist, wohl eine gute Meinung von der zeitgenössischen Produktion zu geben und verdient deshalb viel und vielerwärts gehört zu werden. Etwas Neues, d. h. relativ Neues fand man auch in den populären Sinfoniekonzerten der Philharmoniker. So die Ouvertüre zu Cherubinis „Ali Baba“ und die zu Marschners „Vampyr“. Bei der letzteren war es schade, daß in gewissen Partien die Metallfarben die führenden Linien des Streichquartettes verdeckten. Die wundervolle Themenmelodie des Seitensatzes wird manchem Hörer die geistige Verwandtschaft Marschners mit Weber klargemacht haben. Von des letzteren Werken blies der Soloklarinettist des Philharmonischen Orchesters, ein Namensvetter des Berichterstatters, mit großem Erfolge das Concertino Op. 26, ein in der Berliner Öffentlichkeit seltenes Stück. Die berühmte Genossenschaft belebte die Monotonie der hiesigen Programme auch wieder durch zwei französische Werke, was das Publikum lebhaft dankend quittierte: mit Bizets Zwischenaktsmusik (Suite) zu dem Schauspiele „Die Arlesierin“ und mit einer Meditation aus Massenets Oper „Thais“. Letztere war ein Solostück für Violine und Orchester (mit Orgel und Harfe) und wurde vom Konzertmeister Thornberg vollendet schön vorgetragen. Dieses Tonpoëm mit seiner weichen, eindringlichen Melodie, seiner feinen Harmonik und Orchesterfarbe ist allerdings ein echter Typus französischen Geistes und klang wie eine Erinnerung an eine bessere Zeit, da auch in der Tonkunst noch Frieden war und der musikalische Wohlklang noch nicht für entbehrlich galt. Endlich hörten wir bei den Philharmonikern noch das Violoncellkonzert Ddur des verewigten nordischen Meisters Svendsen, das der neue Solovioloncellist Orobio de Castro gewählt hatte. Einsätzig, meisterlich gearbeitet, doch etwas erfindungsarm, bringt es die Prinzipalstimme mehr musikalisch als virtuos zur Geltung. Gleichwohl ist dem genannten Solisten seine Wahl zu danken, und sein schöner, großer Ton sowie seine unfehlbare Intonation taten das übrige.

Sonst betraf die neueste Orchesterbeobachtung des Berichterstatters eine lebhafte Kultivierung Carl Maria von Webers. Warm zu begrüßen! So soll Carl Maria Artz für seine kommende Konzertreihe sogar eine Sinfonie des deutschen Urromantikers in petto haben, die durch ihre Wolfsschluchtklänge auffällt. Auch das erste Sinfoniekonzert der Königl. Kapelle verifizierte diese Beobachtung. Da war Generalmusikdirektor Strauß endlich von der Schablone abgewichen, immer mit drei bekannten Sinfonien Haydns, Mozarts und Beethovens anzufangen. Haydn und Mozart waren nun zwar mit zweien ihrer vulgärsten Werke da, aber statt Beethovens hörte man eben vier (!) Stücke von Weber: die Ouvertüren zu Rübezahl, Abu Hassan und Oberon — alle stupend virtuos ausgeführt — sowie das Klavierkonzert (Frieda Kwast-Hodapp). So verlief der zweite Teil dieses ersten Konzertabends oder — je nachdem — Konzertmittags sehr anregend, was sich dem Opernhause sonst nicht gerade nachrühmen läßt. Es wäre töricht, das Erscheinen der beiden selteneren Ouvertüren mit der Modephrase vom „nur musikhistorischen Interesse“ abzutun, denn es stecken musikalische Werte darin, die die in den Tonklitterungen unserer modernen Auchkomponisten bedeutend überwiegen. Das gilt besonders von „Abu Hassan“, einem „Jugendwerke“, in dem sich nicht nur Meisterform und Inhalt völlig decken, sondern sich selbst in der Orchestrierung schon manch echt Weberscher Zug offenbart.

Kammermusikalisch hatte das Rosésche Streichquartett aus Wien den gewohnten Erfolg. Es bot aber nur ganz landläufige Werke von Haydn, Mozart und Beethoven dar. Unsere Hoffnung bleibt in der Beziehung lediglich auf das einheimische Quartett von Willy Heß gestellt. Der bekannte Geiger Waldemar Meyer begann nun sogar eine Reihe von fünf sogenannten Beethoven-Abenden. Der erste verlief ausgezeichnet. Klaviertrio in Ddur, Klavierviolinsonate in Cmoll und Lieder waren der Inhalt, Marie Bergwein (Klavier), Fritz Becker (Violoncell) und Ludwig Heß (Tenor) die Mitwirkenden. Sonst erschienen fast nur Klavierspieler und Sänger, falls man auch Ludwig Wüllner zu diesen rechnen will. Denn er deklamierte mehr, als er sang, in den Liedern; deklamierte Gedichte und zuletzt noch Melodramen. Unter diesen war eine Neuheit: „Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke“, komponiert von K. v. Paszthory. Das Gedicht ist nicht unbekannt, aus der Musik spricht Kompositionstalent. Anregend war der Abend von Charlotte Ahrens (Gesang) und Kurt Schubert (Klavier). Da kam Conrad Ansorge als Komponist zum Worte. Die besonders in ihrem intelligenten, scharf umrissenen Vortrage zu rühmende Sängerin trug einige seiner eigentümlichen, in kein Registrierfach passenden Lieder vor, und der begabte, leistungsfähige Pianist die Sonate Op. 23. Auch dieses Werk liegt weit seitwärts von den Heerstraßen. Lieder von Fritz Dettmann und Klavierstücke von Fritz Rögely waren die eigentlichen absoluten Neuheiten des Abends, der schon allein seines Programms wegen Hervorhebung verdient. Neue Lieder, nämlich von Otto Lohse und Paul Scheinpflug, hörte man weiter von Berta Gardini singen, einer Künstlerin, die eingangs mit einer Mendelssohnschen Elias-Arie wenig Glück hatte, dann aber mit der noch schwereren Königinarie aus Meyerbeers Hugenotten um so Besseres vollbrachte. Alle übrigen Liederabende verliefen in alten Gleisen. Unter den Klavierabenden war der von Teresa Carreno das eigentliche Ereignis. Die Künstlerin, die bereits in drei nordische Reiche abgereist ist, wo sie bis Neujahr konzertieren wird, zeigte darin, daß das neue, abgeklärte Antlitz ihres Spieles, das sie voriges Jahr zur allgemeinen Überraschung enthüllte, tatsächlich eine neue, letzte und höchste Stufe in der Entwicklung ihres Ingeniums ist. Auffällig erscheint darin das breite Unterstreichen gesanglicher Partien, das z. B. die Strecke des Edur-Themas im ersten Satze von Beethovens Op. 53 direkt andante auftreten ließ. Neue Sachen waren an diesem Abende nicht zu hören. Dagegen hatte Richard Singer seinen Klavierabend mit einer eigenen Übertragung einer Fdur-Fuge nebst Präludium von Buxtehude begonnen und weiterhin den Vortrag von Liszts intimen, kleinen Consolations im großen Konzertsaale versucht. Wir bleiben aber bei der alten

Maxime, nämlich das „inter privatos parietes" dem zu lassen, auf das es berechnet war. Sonst zeigte dieser bekannte Künstler kein neues Gesicht. Sein Kollege Theophil Demetriescu ließ auf seinem Bechstein den ganzen Abend Bach erdröhnen. Mit Ausnahme der von Klindworth bearbeiteten Goldbergschen Variationen alles in Busonischer Beleuchtung. Da reichten sich also Rumänien und Itatien die Hände. Und zwar keineswegs ungeschickte Hände. Aber wir Germanen stehen zu dem urdeutschen Musikgeiste eines Bach doch naturgemäß anders als selbst die geist- und kunstvollsten Romanen. Gerade wie der Italiener zu seinem Dante in ein viel natürlicheres Verhältnis gelangen kann als der Deutsche mit all seinem heißen Bemühen.



Prager Brief

Von Edwin Janetschek

Unser Musikleben steht seit Kriegsbeginn im Zeichen der Wohltätigkeit und Kriegsfürsorge. Dies gilt namentlich von dem künstlerischen Wirken unserer Prager deutschen Sängerschaft. Nach dem günstigen Ergebnis seines im Herbst des vorigen Jahres abgehaltenen Kriegswohltätigkeitskonzertes veranstaltete der Gau I (Prag) des Deutschen Sängerbundes in Böhmen auch im Frühling dieses Jahres im Garten des Deutschen Hauses zugunsten des Witwen- und Waisenhilfsfonds der gesamten bewaffneten Macht ein unter großer Beteiligung der Prager deutschen Kreise stattgefundenes Konzert, aufs neue seine begeisterte vaterländische Gesinnung bestätigend. Da als Leiter der Gesamtchöre der trefflich bewährte erste Gauchormeister Herr Universitätsmusikdirektor Hans Schneider auf den Vortragsordnungen genannt war, erschien von vornherein auch künstlerisch und musikalisch der volle Erfolg gesichert; schon die Auswahl der Chöre zeigte Schneiders kundige Hand. Die Gesamtchöre waren in drei Gruppen gegliedert. Deren erste brachte Hans Wagners begeistert gesungenen Chor „Der Lenz ist gekommen" (Julius Wolff), Engelsbergs „Waldesweise" und Kirchls volkstonartiges Chorliedchen „Rothaarig ist mein Schätzelein"; in der zweiten Gruppe wurden Abts „Die Nacht", Silchers „Untreue", ein Volkslied aus dem 17. Jahrhundert „Es flog ein kleines Waldvögelein" im Satze Kremsers und Simon Breu's „Frühling am Rhein" gesungen; die letzte Gruppe enthielt nur vaterländische und nationale Lieder, darunter die Kremsersche Bearbeitung des „Andreas Hofer-Liedes", die außerordentlichen Eindruck machte und namentlich erwies, was dramatisch gegliederter, dem Texte genau angepaßter Vortrag, unterstützt von entsprechender rhythmischer und dynamischer Schattierung, zu wirken vermag, ferner Cyrill Kistlers zeitgemäßen Chor „Ich bin ein Deutscher" (Ant. Aug. Naaff) und Altmeister Jos. Haydns „Österreichische Volkshymne" in einem neuen einheitlichen Männnerchorsatze Hans Schneiders. Zwischen den Gruppen der Gesamtchöre gab es Einzelvorträge des gemischten Chores des „Prager deutschen Männergesangvereins" unter Kapellmeister Theumann und des „Prager deutschen Volksgesangvereins" (Leitung: Bundeschormeister Seifert).

Am 27. Juni wirkte derselbe Gau bei der großangelegten Feier mit, welche die erste Prager deutsche Gesellschaft anläßlich der Aufstellung eines „Wehrmann in Eisen" im Garten des Deutschen Hauses veranstaltet hatte, und der der Kardinalfürsterzbischof, der Statthalter und fast der ganze deutsche Hochadel Prags beiwohnten. Der Gau hatte bei diesem seltenen Anlasse besondere Gelegenheit, seine eigene Sangeskunst und das herrliche deutsche Lied, unseren schönen deutschen Männergesang einmal vor so hoher Stelle zur bewunderten Anerkennung zu bringen.

Auch bei der anläßlich des 85. Geburtstages des Kaisers Franz Josef am 18. August von den Deutschen Prags im Kgl. Baumgarten veranstalteten Huldigungsfeier war der Prager Deutsche Sängergau tätig und berufen, den Feierlichkeiten und vaterländischen Kungebungen durch das deutsche Lied die höchste Weihe zu verleihen und sie zu krönen. Die Begeisterung war schon während des ersten Teiles des Festes bis zum Höchstgrade gestiegen; als aber in der zweiten Abteilung die Prager deutschen Sänger aus vielen hundert Kehlen in den herrlichsten und sinngemäßesten Liedern ihrer echten Begeisterung Ausdruck verliehen, da kannte die Begeisterung keine Grenzen mehr, daß die Tausende Zuhörer sich erhoben wie ein Mann, unseren wackeren, tüchtigen Sängern zuzujubeln. Da zeigte es sich aber auch, wie das Lied, das passende Worte stützen, wie nichts berufen ist, die Begeisterung zur hellen, lodernden Flamme anzufachen. Die Chöre bei dieser Huldigungsfeier, von denen namentlich Kremsers schön gesteigertes „Dankgebet" wieder eine mächtige und tiefgehende Wirkung erzielte, leitete der Chormeister des Deutschböhmischen Sängerbundes Josef Seifert. Die orchestrale Begleitung bei all diesen Anlässen besorgte die Kapelle des 73. Infanterieregimentes (Egerländer) unter Kapellmeister Lorenz. Die genannte Musikkapelle hat sich unter ihrem energischen und zielbewußten Leiter zu einem beachtenswerten Orchesterkörper entwickelt, der übrigens in besonderen wöchentlichen Konzertveranstaltungen für die öffentliche Kriegsfürsorge und Wohltätigkeit bemüht ist.

Im Zeichen der kriegerischen Ereignisse stand auch das letzte (19.) Jugendkonzert, indem es Proben aus dem eben erschienenen österreichischen Kriegsliederbuch brachte. Als Herausgeber dieses Liederbuches werden Prof. Löhrl und Vinzenz Reifner genannt, von welchen der letztere auch selbst mit einigen in Ton und Stimmung gut getroffenen „Kriegsliedern" vertreten ist; von anderen Tonsetzern finden sich in demselben mit mehr oder weniger gut gelungenen Liedern Prof. Rietsch, Rudolf Freiherr Procházka, Camillo Horn, Franz Mohaupt und Rud. Lebrl, sämtliche Genannte einschließlich Reifners deutschböhmische Tondichter, vertreten. Über das Liederbuch selbst will ich im einzelnen und allgemeinen kein endgültiges Urteil fällen. Kriegslieder müssen gleichzeitig Volkslieder sein, sollen sie ihren Zweck erfüllen und unseren Soldaten vertraut werden und in Fleisch und Blut übergehen; sie lassen sich darum so wenig wie diese künstlich schaffen. Denn selbst unter den „berufenen" werden nur wenig „auserwählte" sein. Die Erfahrung und Zukunft muß ihren praktischen Wert — und der ist ja die Hauptsache — erweisen.

Im normalen Konzertleben der Stadt sind es wieder wie in früheren Jahren die Sinfoniekonzerte der Böhmischen Philharmonie unter der musikalischen Direktion Dr. Zemáneks, die nach Quantität und Qualität obenan stehen; auch heuer ist trotz der durch den Krieg geschaffenen schwierigeren Verhältnisse die Zahl (20) geblieben, und bedeutende Solisten und Gastdirigenten sind gewonnen. Die Böhmische Philharmonie ist in den 13 Jahren ihres bisherigen Bestehens zu einem erstklassigen Sinfonieorchester herangereift, das sich gut an die Seite anderer Orchesterkörper stellen darf und seinen künstlerischen Aufschwung vor allem seinem ausgezeichneten Leiter Dr. Wilhelm Zemánek verdankt, einem in jeder Hinsicht gründlichen und tüchtigen Musiker, der Altes und Neues gleich hoch hält und zur Geltung bringt. Beethovens Sinfonien erscheinen beispielsweise jährlich alle in zyklischer Vorführung. Das erste der Konzerte der Philharmonie brachte als Solisten den Kammersänger Burrian; im zweiten lernte man namentlich ein form- und klangschönes Violinkonzert J. B. Foersters kennen.

Rundschau

Konzerte

Elberfeld Das erste Sinfoniekonzert im zweiten Kriegswinter beanspruchte durch eine sehr erfolgreiche örtliche Neuheit und Uraufführung besonderes Interesse. Das Klavierkonzert Op. 8 von Julius Buths-Düsseldorf stellt sich als ein nachklassisches Werk der Schule Mendelssohn-Schumann dar, das reich ist an manchen feinen, trefflich gelungenen Zügen, die der selbständigen Schaffensart und -kraft das vorteilhafteste Zeugnis ausstellen. Die Tonschöpfung nimmt den Hörer durch den einschmeichelnden, volkstümlichen melodischen Grundton für sich ein. Den Klavierpart führte der Komponist selbst aus und brachte sein Werk zu bester Wiedergabe, zumal auch das Orchester unter der Leitung von Professor Dr. Haym auf alle Eingebungen des Autors bereitwilligst einging. Karl Hasses (Osnabrück) Variationen (Uraufführung) über „Prinz Eugen der edle Ritter" fanden eine ganz besonders gute Aufnahme beim Publikum, das bei den einleitenden Klängen dieser markigen Volksweise lebhaft an die Eroberung Belgrads, die sich in jüngster Zeit (9. Oktober) vollzogen hatte, erinnert wurde. Das Thema des nun wieder lebendig gewordenen Volksliedes hat dem Tondichter Anregung und Stoff zu einem Werk gegeben, welches mehr Bedeutung als eine Tages- oder Gelegenheitsmusik hat. Hasse ist aus der Schule Beethoven-Brahms hervorgegangen, was sich insbesondere in der melodischen Behandlungsweise kundgibt. Als gründlicher Kenner neuzeitlicher Harmonik geht er, ohne sich auf Abwege zu verlieren, moderner Instrumentation nicht aus dem Wege. Ein frei schaffender Künstler, hält er nicht ängstlich die eigentliche Variationenform fest, verwendet nur ein bezeichnendes Motiv oder eine gewisse rhythmische Form, und unter der schaffenden Künstlerhand entsteht so ein Werk, das den Übergang von der Variation zur sinfonischen Dichtung darstellt. Variation III (Allegro alla Marcia), V (Trauermarsch) und VI (Fuge) sind packende und leuchtende Glanzpunkte derselben. Festlich klingend, wie es begonnen, endet die im Bachischen Stil geschriebene Fuge unter rauschendem Trompeten- und Hörnerklang und in „Prinz Eugen der edle Ritter — wollt dem Kaiser wiederum bringen Stadt und Festung Belgerad". H. Oehlerking

Leipzig Erstes Gewandhauskonzert. Mit einem Chorsatz aus der Kantate „Ein' feste Burg ist unser Gott" von J. S. Bach wurde dieser zweite Kriegskonzertwinter würdig eingeleitet. Eindringlich und echt wirkte der Satz durch seine meisterliche Beschränkung aller Ausdrucksmittel; denn das rein Kunstmäßige, das allein durch die thematisch besondere Wege geführte Instrumentalbegleitung und Zwischenspiele vertreten ist, indem die Singstimmen in starke Glaubensgewißheit bekundende Einstimmigkeit gekleidet sind, ist hier mit solchem künstlerischen Feingefühl erfunden, daß es sich nirgends als Hauptsache vordrängt. Nach dem in der Begleitung vielleicht etwas zu abwechslungslos, vom Chor eindrucksvoll wiedergegebenen Gesangsatze spielte unser ausgezeichneter Orgelmeister Prof. Karl Straube die gewaltige Fdur-Toccata — modern wie immer, in seiner freien Behandlung der Zeitmaße (diesmal reichlich langsam) die Grenze des Erlaubten in den (an sich nicht nur gestatteten, sondern sogar nötigen, sogen. agogischen) Dehnungen und Verkürzungen von Taktteilen hier und da schon überschreitend. Merkwürdigerweise glückte ihm das rein Technische nicht immer vollständig; möglich aber, daß seinem Tonwerkzeug ein Mangel anhaftete. Bach gegenüber wurde eins der am meisten gespielten Concerti grossi (Nr. 10 in Dmoll) von Händel gestellt — leider immer noch in der unzulänglichen F. Davidschen Bearbeitung, die das Cembalo und einen Satz ganz unterschlägt und das Zeitmaß des an sich schon so kurzen letzten so zum Zirkusgalopp verschnellert, daß er keinen befriedigenden Abschluß bildet. Die beiden bedeutendsten deutschen Frühklassiker wurden durch den bedeutendsten Vertreter des klassischen Dreigestirns von der Wende des 18. Jahrhunderts ergänzt, durch Beethoven; dessen Schicksalssinfonie wurde besonders in der Wiedergabe der weichen und lyrischen Abschnitte (sogar das Allegro des dritten Satzes wirkte in dieser Beziehung, wenn auch vielleicht an sich etwas übertrieben, geradezu bestrickend) sowie im sieghaften letzten Satze mit wundervoll ans Herz greifender Einfühlung vermittelt. Hier war Artur Nikisch, dem natürlich auch aus Anlaß der kürzlichen Feier seines 60. Geburtstages herzlicher Beifall gezollt wurde, samt seinem wieder auf — in Anbetracht der Kriegszeit — ansehnlich zu nennender Höhe stehenden Orchester in vortrefflicher Verfassung, wogegen das Händelsche Konzert noch eine Probe vertragen hätte. Möchte uns die Aufführung dieser Sinfonie, deren Beginn nach Beethovens eigenem Worte das Pochen des Schicksals an die Pforte bedeutet und deren Schluß so jubelnd sieghaft ausklingt, ein gutes Vorzeichen dafür sein, daß dieser zweite Kriegskonzertwinter mit Recht in die Neunte ausklingen kann. —n—

Mit einem Orgelkonzert führte sich in der Thomaskirche der Weimarer Stadtorganist Hermann Keller vorteilhaft ein. Er ist ein tüchtiger Spieler und fand namentlich in Waldemar v. Baußnerns Fantasie über „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir" und Bachs Hmoll-Präludium Gelegenheit, zu zeigen, daß er fest im Sattel sitzt und technisch sein Instrument beherrscht, daß er aber auch nach Seite der Ästhetik und des Stilgefühls Maß und künstlerische Reife erlangt hat. An Abgeklärtheit ist ihm im Spiel allerdings der mitwirkende Robert Reitz (als Bach-Spieler in des Wortes schönster und weitester Bedeutung hier bereits bekannt) über; gern möchten wir diesem Geiger bald wieder begegnen. -r-

Wien Von der Konzertdirektion Heller veranstaltet, fand am 14. Oktober eine Wiederholung von Mahlers zweiter Sinfonie (Cmoll) mit dem Altsolo „Urlicht" und dem „Auferstehungschor" am Schluß statt, welche zuletzt im Rahmen einer Trauerfeier für den Komponisten am 2. Dezember 1911 von der Wiener Singakademie unter der Leitung des Kgl. Bayr. Generalmusikdirektors B. Walter hier aufgeführt worden war. Da nun die jetzige Aufführung — mit unserem neu ernannten energischen Hofopernkapellmeister B. Tittel an der Spitze — der damaligen mit Recht gerühmten durchaus nicht nachstand, sie im rein orchestralen Teile (von den unübertrefflichen Philharmonikern bestritten, während vor vier Jahren die Musiker des Konzertvereins spielten) sogar überragte, hat sich in mir neuerdings der frühere Eindruck befestigt: daß gerade in dieser Sinfonie Mahler den künstlerischen Gipfel seines Schaffens erreicht hat. Denn die als solcher gepriesene, kolossale „Achte", die „Sinfonie der Tausend", wie sie auch genannt wird, ist ihr nur, wenigstens für mein Empfinden, an äußerer Massenwirkung voraus, als ein gleich einheitliches Ganzes erscheint sie mir nicht. Doch die Leser haben sich ja wohl längst über diese zwei — und die anderen mehr oder minder sehr problematischen — Mahlerschen Sinfonien ihre eigene Meinung gebildet. Es mag daher von der jetzigen vortrefflichen Aufführung nur noch bemerkt werden, daß als Chor diesmal der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde wirkte, Frau H. Kittel ebenso schön und innig wie 1911 das edel gedachte Altsolo sang, Kapellmeister Tittel alles auf das sorgfältigste, mit feinstem Verständnis und voller Hingebung einstudiert hatte, und im Chorfinale nur die Unsicherheit der Solosopranistin Frau Elizza ein wenig störte. Die Aufführung selbst, wie auch die dem Publikum gegen Zahlung eröffnete Generalprobe waren ausverkauft und der Beifall jedesmal sehr stark. Besonders nach dem von den Philharmonikern mit unnachahmlicher Delikatesse herausgebrachten, köstlich instrumentierten Asdur-Andante ($^3/_8$), in welchem die handgreifliche Volkmann-Reminiszenz (an den beliebten Bdur-Walzer der Fdur-Serenade) allerdings fast wie ein bewußtes Zitat wirkt. Vielleicht war das auch wirklich

so. Die zahlreichen übrigen Anklänge (vor allem an Bruckner, Wagner, aber auch an Liszt, Schubert, Beethoven) muß man freilich wie überhaupt bei Mahler mit in den Kauf nehmen.

Übrigens ist die Saison auch sonst bei uns bereits in vollem Gange. Würde man nicht durch die vorherrschende Bezeichnung „für die Kriegssorge" an den Ernst der Zeit erinnert, so könnte man bei dem lebhaften Besuch der Konzerte und dem Beifall in denselben beinahe glauben, wieder mitten im Frieden zu leben. Riesiger Andrang herrscht namentlich zu den Nachmittags-Populärkonzerten des Tonkünstlerorchesters und des Konzertvereins (Dirigenten: Anton Konrath, B. Paumgartner, M. Spörr), welche allerdings bei sehr ermäßigten Preisen stattfinden; viele nach Karten Verlangende müssen da abgewiesen werden.

Ein besonders erfolgreiches Solokonzert gab am 2. Oktober im großen Musikvereinssaal der stimmbegabte Opernbariton Josef Schwarz, der zuerst der Wiener Volksoper, dann der Hofoper angehörte und nunmehr an die Königl. Oper in Berlin berufen wurde. Es war somit ein Abschiedskonzert, das er jetzt veranstaltete, und da sich der Verehrerkreis, den er sich durch seine hiesige Bühnentätigkeit erworben, ziemlich vollzählig eingefunden hatte, gab es natürlich Beifall in Hülle und Fülle. Geradezu stürmischen nach der Arie aus dem dritten Akt des Verdischen „Maskenball", welche bezeugte, daß Herr Schwarz, nachdem er zuerst hauptsächlich als Wagner-Sänger Eifer und Talent bezeugt hatte, sich in den echt italienischen Bel Canto noch mehr eingelebt hat. Man wollte die Verdische Arie im Konzert durchaus wiederholt haben, der Künstler aber darauf nicht eingehen; er zog es vor, doch lieber — seine weitere Stimmkraft aufsparend — mit „Wotans Abschied" aus der Walküre vom hiesigen Publikum selbst Abschied zu nehmen. Doch erreichte er gerade mit dieser Interpretation nicht Paul Bender und andere berühmte Baritone, die wir im Konzertsaal das herrliche Stück vortragen gehört, das Hauptinteresse lenkte sich diesmal auf das von Nedbal ganz famos dirigierte Orchester. Die schöne Arie „An jenem Tag, da du mir Treue versprochen" aus Hans Heiling, ein charakteristisches, aber etwas grämliches „Lied des Spielmanns" (Text von Schuch-Mankiewicz, Musik von Lio Hans, Pseudonym für Frau Huttestrasser), diese Stücke mit Orchester, dann noch zwei bekannte R. Straußsche Lieder „Heimliche Aufforderung" und „Cäcilie", die sich wohl besser für Tenor eignen, von Herrn O. Schulhof am Klavier begleitet, bildeten die übrigen Nummern von Herrn Schwarz' Programm. Überall stellte er beifällig seinen Mann, aber mit der Verdischen Arie schoß er den Vogel ab. Als Zwischennummern spielte das Tonkünstlerorchester unter Nedbals temperamentvoller Leitung die Egmont-Ouvertüre mit einem Beifall, wie er sonst bei solchen klassischen „Lückenbüßern" (!) in Solokonzerten gar nicht „üblich", und Frl. Hermine Kahane Webers Konzertstück für Klavier und Orchester (F moll): recht brav. Mehr läßt sich über diese Sololeistung nicht sagen.

Prof. Dr. Theodor Helm

Kreuz und Quer

Konstantinopel. In der Blüte der Jahre starb am 15./28. Juli 1915 im griechischen Krankenhause des Konstantinopeler Stadtteiles Jedikulee an den Folgen einer Steinoperation der Führer des griechischen Musiklebens in Konstantinopel Dr. Georg D. Pachtikos, Professor der Musikwissenschaft. Aus Ortaköj in Bithynien stammend, studierte er nach Besuch des Gymnasiums Literatur an der Universität zu Athen und Musikwissenschaft am dortigen Odeum. Den Schauplatz seiner Tätigkeit bildete seit Jahren die türkische Hauptstadt, in der er mit eisernem Willen und unermüdlicher Arbeitskraft eine erfolgreiche gemeinnützige Tätigkeit zur Förderung der Musik unter seinen griechischen Volksgenossen entfaltete. Sein Wirken bewegte sich in verschiedenen Richtungen. An den griechischen Schulen Konstantinopels erteilte er mit Eifer und Geschick Musikunterricht. Der „Verein der Gesangfreunde" war seine Schöpfung und hat unter seiner Leitung viele wohlgelungene Aufführungen veranstaltet. Auch sonst beteiligte sich Pachtikos oftmals als musikalischer Helfer und Mitwirkender bei festlichen Versammlungen. Eine beträchtliche Anzahl von kleineren Vertonungen hat er geschaffen. Seine Bemühungen um Wiedererweckung der Musik des griechischen Altertums verkörperten sich in der Vertonung der Chorgesänge altgriechischer Dramen, und er leitete wiederholt Aufführungen persönlich. Auch dem mittelalterlichen griechischen Kirchengesang galten seine Forschungen und Veröffentlichungen. Besonders und in ganz hervorragender Weise wandte er sich den volkstümlichen Gesängen seiner Volksgenossen zu. Jahrelang hat er in seiner Freizeit auf eigene Kosten Reisen durch Kleinasien und Teile der europäischen Türkei unternommen und dabei Texte und Singweisen der griechischen Volkslieder mit all ihrem Duft unmittelbar aus dem Munde des Volkes aufgezeichnet. In einem starken Bande von mehr als 400 Seiten (erschienen 1905 in Athen) veröffentlichte er den ersten Teil dieser Aufzeichnungen; den Abschluß des zweiten Teiles zu erleben, war ihm nicht vergönnt. Im Jahre 1912 rief er unter dem Titel „Musiki" eine eigene griechische Monatsschrift für Musik ins Leben und hat sie bis zu seinem Tode ganz allein regelmäßig weitergeführt und geleitet. Für das Musikleben Konstantinopels bedeutet sein Abscheiden einen empfindlichen Verlust, und es wird schwer halten, die Lücke einigermaßen auszufüllen. Pachtikos hatte die Genugtuung, daß sein Wirken nicht bloß in Konstantinopel und bei den Griechen, sondern auch im Auslande anerkannt wurde. Manche westeuropäische Musikvereinigungen haben ihn zu ihrem Mitglied ernannt, und die Berliner Musikakademie hat seinen Arbeiten eine besondere Abhandlung gewidmet. Von seiner Beliebtheit am Orte seines Wirkens zeugte die große und ehrenvolle Beteiligung aller Gesellschaftskreise an dem Begräbnis, das am 16./29. Juli 1915 auf dem griechischen Friedhofe des Stadtteiles Sisli glänzend und auf Kosten der Gemeinde vor sich ging.

P. M.

München. Der Münchner Tonkünstlerverein hat beschlossen, beim Zentralverband Deutscher Tonkünstlervereine zu beantragen, daß dieser sowohl den Verbandsvereinen als auch allen Musikkörperschaften, die soziale Arbeit pflegen, nahelege, im Sinne des Vorgehens des Dresdner Tonkünstlervereins Maßregeln zu treffen gegen die Ausnutzung der Musiker bei Wohltätigkeitsveranstaltungen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 45

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 4. Nov. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Wagneriana

Unmaßgebliche und anfechtbare Ansichten

Von einem Unmaßgeblichen

Wagners Idealismus ist mir immer in fragwürdigem Lichte erschienen. Wagner arbeitete nicht für die Kunst — das Kennzeichen des echten Idealismus! — sondern nur für seine Kunst. Was hätte ihn sonst gehindert, die Zeitgenossen Mendelssohn und Schumann anzuerkennen? Sie, deren Leistungen doch nur mithelfen konnten, die deutsche Tonkunst zu verherrlichen?

Es war ihm fatal, daß außer ihm überhaupt noch jemand komponieren konnte, und wie bekannt, hat er seinen einzigen Sohn dem Musikberufe entzogen. Ist dieser auch sicher kein Genie, so wird doch heute niemand mehr bezweifeln, daß seine Anlagen einer speziellen Ausbildung wohl wert waren. Als ob nur Genies das Recht hätten, der holden Euterpe die Hand zum Lebensbunde zu reichen! Schon daß er den bereits ergriffenen Beruf nachträglich mit dem musikalischen vertauschte, spricht für ihn. Das konnte nur aus innerster Überzeugung geschehen; Eitelkeit und Ruhmsucht konnten ihn dazu nicht verleiten. Vielmehr mußte er sich sagen, daß in seinem Falle das Musiktalent ein Danaergeschenk sei, indem man ihn immer an seinem großen Vater messen und folglich immer zu klein finden würde.

Wenn Wagner einen Bach zum Zeitgenossen gehabt hätte: glaubt man, er wäre je für diesen eingetreten, wie Schumann für Mendelssohn eintrat? Oder wenn der junge Beethoven das Ende von Wagners Laufbahn gekreuzt hätte: glaubt man, Wagner hätte das Aufflammen dieses neuen Gestirns der Welt signalisiert, wie Schumann einen Brahms proklamierte? — — Er hat die beiden Größten, die neben ihm schufen, nicht nur abgelehnt, nein, er hat sie sogar in gehässiger Weise verunglimpft! Äußert sich so selbstlose Begeisterung und Hingabe an die Kunst? Äußert sich so wahrer Idealismus?

* * *

Vielleicht das bemitleidenswerteste Geschöpf ist ein Egoist, der irre wird an sich selbst. Die Welt ist ihm zu wenig, als daß sie die Bresche seines Selbstgefühls ausfüllen könnte, er kennt nur sich, hat nur sich; — wenn er sich selbst verliert, was bleibt ihm?

Ein erschütterndes Beispiel solchen an sich selber Irrewerdens eines Genie-Egoisten besitzen wir in einem Briefe, oder vielmehr einem Angstschrei Rich. Wagners den er aus seinen Tristan-Nöten heraus an Franz Liszt gelangen ließ. Ja, man glaubt es, daß dieser Mann zuweilen mit Selbstmordideen rang!

* * *

Wenn Witz die Fähigkeit ist, zwischen anscheinend heterogenen Dingen Beziehungen auszumitteln, so ist Wagner der Harmoniker ein Witzfeuerwerker seltenster Art, der die anscheinend widerstrebendsten Harmonien im Nu kopuliert. Nicht uninteressant dürfte es sein, Wagnersche Harmonieverbindungen mit Heineschen oder Jean Paulschen Ideenverbindungen zu parallelisieren.

* * *

Das darf man nicht behaupten wollen, daß die atomistische, wenn auch geniale und originelle Kleinarbeit der Wagnerschen Spätwerke gleichwertig sei der großzügigen Architektonik eines Beethovenschen Sinfoniesatzes.

* * *

Über die Berechtigung des Motivenprinzips mag man verschieden denken. Aber darüber wird nicht zu streiten sein, daß es seinem Erfinder die Arbeit außerordentlich erleichtert hat, indem es ihm gestattete, Altes beliebig oft zu wiederholen, statt zum Neuen immer Neues zu fügen.

* * *

Wenn die Musik einerseits die Realität der Szene in eine höhere, reinere Sphäre emporhebt, so wird sie doch andererseits eben durch die Szene aus ihrer Idealhöhe herabgezogen. Das Drama gewinnt durch diesen Bund, die Musik jedoch verliert. Mir erschien diese Schaustellung und Indienststellung immer als eine Profanation der Musik, dieser keuschesten, innigsten, verschämtesten aller Künste. Die uns in Beethovens Sinfonien als Selbstherrscherin entgegentritt, sie wird in Wagners Musikdramen zur Schleppträgerin der Handlung, deren Fersen sie gehorsam folgt.

Wagners Sprechgesang ist die kümmerlichste, traurigste Zwitterblüte, welche die deutsche Musik hervorgetrieben. Die Musik, unfähig, den Eindruck der Dichtungzu verstärken, zerstört auch den Eindruck, den die Dichtung für sich allein hervorbringen könnte, indem sie die Worte unverständlich macht. Außerdem schwächt das viele Sprechmusizieren und Musiksprechen den Gesamteindruck,

indem es die Musik-Empfänglichkeit abstumpft. Gleich einer Sintflut überschwemmt die Musik das ganze Drama, nivelliert Höhen und Tiefen und drückt die lyrischen Gipfel herab. Vermutlich ist Wagner auch nur durch seine Schwäche als Dichter veranlaßt worden, jedes Wort in Musik einzuwickeln, die Musik war die Krücke, an der seine Poesie sich fortzuhelfen suchte.

Eine Sinfonie von Beethoven ist eine unsichtbare, nur durch Töne zu uns redende Geisterwelt. Das Wagnersche Musikdrama beschränkt sich darauf, die wirkliche Welt oder deren Abbild musikalisch zu illustrieren und auszudeuten. Es ist darum die bequemste Musikform für Leute, die zu gedanken- und phantasiearm und vor allem zu wenig musikalisch sind, um von der Musik an sich einen Eindruck zu erhalten. Diesen muß immer ad oculos demonstriert werden, was sie sich zu denken und vorzustellen haben, ihnen muß beim Mangel innerer Gesichte die äußere Szene zu Hilfe kommen, sonst würden sie im grenzenlosen Tonmeere hilflos ertrinken.

Das Wagnersche Musikdrama ist auch die bequemste Musikform für praktische Naturen, Tatmenschen, die sich in der Welt des reinen Geistes nicht wohlfühlen und nie den Zusammenhang mit der Realität verlieren mögen.

* * *

Das Ideal wäre vielleicht das selbständige Literaturdrama, das nur in Hauptmomenten und an Höhepunkten die Musik zitierte, um die Stimmung zu erhöhen und den Eindruck zu vertiefen. Die Selbständigkeit müßte insofern eine Einschränkung erleiden, als die Dichtkunst nur Stoffe in ihr Bereich zöge, welche die Mitwirkung der Tonkunst dulden und fordern. Ein Bekannter, dessen Musiksinn hoch über allem Zweifel steht, versicherte mir, daß er seine tiefsten musikalischen Eindrücke nicht in der Oper, nicht im Konzert, sondern im „Schauspiel mit Musik" empfangen habe. Mein eigenes Zeugnis will ich nicht in die Wagschale werfen.

* * *

Jeder, dem die Schönheit und Anmut unserer Muttersprache am Herzen liegt, muß protestieren gegen die oft gehörte Forderung, daß Wagners Dichtungen gleich denen Goethes und Schillers in den Schulen zu lesen seien. Jeder gesunde Sprachsinn muß sich dagegen aufbäumen, daß diese unnatürlich-aberwitzigen Wort- und Satzverrenkungen unserer Jugend als Muster deutschen Sprachstils vorgelegt werden. Vor allem wird er jene Dichtung davon ausschließen, die mit archaistischen Fetzen und Lumpen ihre Blößen schlecht genug zu decken sucht, den „Ring". Es ist zum mindesten eine Schrulle Wagners, in einer modernen Dichtung die barbarische Sprache einer barbarischen Zeit restaurieren zu wollen. Müßte nicht konsequenterweise auch die Musik ganz in der Weise jener Zeit gehalten sein? Eine altertümelnde Wortsprache und eine hochmoderne Tonsprache, ist es nicht ein Anachronismus? — Es ist zum mindesten eine Schrulle, wo nicht Schlimmeres. Vielleicht sehen wir hier nur die krampfhaften Windungen und Kapriolen dichterischen Unvermögens, das aus Unfähigkeit, die normalen Maße auszufüllen, ins Abnorme sich verirrt . . . Vielleicht dürfen wir uns dabei an die Redeweise geistiger Impotenz erinnern, die sich gerne mit Fremdwörtern drapiert, um einen Talmiglanz von Geist und Mannigfaltigkeit zu verbreiten . . . Nein, Hebbels Dichtung ist durch Wagners Dichtung nicht überflüssig geworden, sie wird durch diese nie verdrängt werden aus den Herzen derer, denen das Wohl unserer Sprache am Herzen liegt. Und diese werden nie einen würdigen Gestalter unserer gewaltigsten Heldensage in dem Manne sehen, der ein Todsünder an unserer Sprache war.

* * *

Und doch bringen manche es fertig, in W. einen genialen Meister der Sprache zu sehen. Ei, warum nicht? — Zum Verständnis seiner Musik haben wir uns glücklich aufgeschwungen; vielleicht aber müssen noch Jahrzehnte vergehen, bis es uns dämmert, daß er auch die Wortsprache in wunderbarer Weise bereichert?!

* * *

Der Schriftsteller Wagner ist Hochmeister der Kunst, mit vielen Worten wenig zu sagen. Oft erfordern seine Sätze zum Verständnis wiederholtes Lesen, nicht weil ihr Gehalt so tief wäre, sondern weil er tief in einem Wust von überflüssigen Worten steckt, aus denen man ihn erst herausklauben muß. W. liebt es, seine Gedanken mit Krinolinen herauszuputzen.

* * *

Manchmal ist W. witzig, aber auch seinem Witze fehlt die Grazie. So z. B. wenn er „Kunst-Kommis voyageur" sagt.

* * *

Wagners Kunst die Kunst, durch seine Musik jede andere entbehrlich geworden? — Erst dann wird diese Ansicht die herrschende sein, wenn alle Anmut und Natürlichkeit aus der Welt verschwunden ist.

* * *

Ein Arzt erzählte in einer Gesellschaft: Vor Jahren behandelte ich eine Dame, die frühe Witwe geworden und in tiefe Melancholie versumpft war. Zur Seelenstärkung verordnete ich ihr Musik. Bald wandte sich ihr Interesse ausschließlich Wagner zu. Einzig Beethoven ließ sie noch gewissermaßen gelten; aber Wagner erschloß sich ihr ganzes Herz; er wurde ihr ersehntes Ruhetal!

Jemand erwiderte: Mir scheint, daß der Verstand dieser armen Dame durch Kummer und Gram schon ein wenig zu Schaden gekommen war, da sie sich einen Wagner zum Tröster und Ruhebringer erkor. In W. Ruhe suchen, heißt im Lärm einer Feuersbrunst, in den Schrecken eines Seesturmes Ruhe suchen. Dieser nervöseste aller Musiker sollte Seelenstürme beschwören? — Nein, da halte ich mich doch lieber an Beethoven, um zu lernen, wie man Schmerzen trägt! Da ist edler, gehaltener Ausdruck der Leidenschaft, da fließen echte Herzenstränen, keine Bühnentränen, da ist keine schamlose Herzentblößung, kein Gefühlsspektakel!

* * *

Wagner der größte Pathetiker in der Musik? — Gern bin ich bereit, Wagner das Seinige zu geben, doch ohne dabei einem Anderen vom Seinigen zu nehmen. Darum: lassen wir Beethoven den Ruhm des größten Pathetikers, und geben wir Wagner den des größten Rhetorikers!

* * *

Wagner hat das Deutschtum der Mendelssohnschen Musik verdächtigt. Dabei ist es vielleicht nicht über-

flüssig, die Frage aufzuwerfen, ob Wagner je eine Melodie von so tiefdeutschem Herzensklange gesungen, wie Mendelssohn seine Waldlieder sang.

* * *

Wenn frühere Meister ein Werk geschaffen hatten, so überließen sie dem Spürsinn ihrer Mitmenschen, es zu finden. Wenn W. ein Ei gelegt hatte, so widerhallte die Welt von seinem Gegacker.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Unter den günstigsten Auspizien wurden am 20. Oktober mit dem bewährten Führer Ferdinand Löwe die Sinfonie-Abende des Konzertvereins eröffnet. Ein roter Zettel meldete, daß für den ganzen Zyklus dieser (8) Abonnements-Konzerte (vor dem Kriege gab es allerdings 2 Zyklen von zusammen 16 Konzerten) die Sitze vergriffen seien.

Den gleichen Kassenerfolg im voraus haben die von Nedbal geleiteten Sinfonie-Abende des Wiener Tonkünstler-Orchesters zu verzeichnen, welche am 4. November beginnen. Wenn in früheren Jahren sich die beiden für unser Musikleben so überaus wichtigen Orchestervereine wechselseitig Konkurrenz machten, so haben sie sich seit dem Kriege zu einer Art Waffenbrüderschaft vereinigt: indem so viele Musiker da wie dort „einrücken" mußten, tauschen sie sich nun zur Komplettierung bei Aufführung besonders reichinstrumentierter Werke von Fall zu Fall Mitglieder aus, was das Publikum bei dem völlig einheitlichen Charakter der Wiedergabe allerdings kaum merkt.

Neues gab F. Löwe am 20. Oktober nicht zu hören, dafür aber lauter Erstklassiges, in Wien besonders Beliebtes: Webers Euryanthen-Ouvertüre, die schöne Prager-Sinfonie Mozarts in D dur ohne Menuett, die gewaltige „Eroica" Beethovens und zum Schluß die immer von neuem begeisternde Verherrlichung deutscher Kunst in Wagners Meistersinger-Vorspiel. Man freute sich um so mehr, den allverehrten Löwe am Dirigentenpult in voller ungeschwächter Frische und Manneskraft zu finden, als sich böse Gerüchte über ein ihm im Sommer zugestoßenes Augenleiden verbreitet hatten, was er nun glücklich überwunden zu haben schien. Mozarts Sinfonie ließ er mit verkleinertem Orchester spielen, was in einem Raume wie etwa der mittlere Saal des Konzerthauses die intime Wirkung der reizenden Schöpfung vielleicht erhöht hätte, für den großen Saal aber weniger paßte. Die Krone des Abends hinsichtlich der bis in die kleinste Note, den scheinbar nebensächlichsten Akzent kongenialen Ausführung bildete das Meistersinger-Vorspiel. Darauf kann sich Löwe wirklich etwas einbilden, ich gestehe, daß ich für meinen Teil in diesem Vortrag sogar seiner Auffassung vor der in seiner Art auch gewiß geistreichen und tief durchdachten Siegfried Wagners, der vor dem Schluß etwas gar zu absichtsvoll breit zurückhält, den Vorzug gebe.

Das Tonkünstler-Orchester hatte noch vor Beginn seiner eigenen Sinfonie-Abende und der Sonderaufführung der 9. Sinfonie (am 25. Oktober) Gelegenheit, sich an dem ersten der sogen. „Deutschen Meisterabende" zu zeigen, welche man im Laufe der Spielzeit unter Leitung eigens dazu berufener namhafter Dirigenten im großen Musikvereinssaal veranstaltet. Der erste dieser Meisterabende (am 22. Oktober) war ausschließlich Richard Strauß gewidmet, der eigens zur Leitung desselben nach Wien gekommen war. Leider kann ich über dieses „Sensationskonzert" nicht aus eigener Anschauung berichten, da man versäumt hatte, mir rechtzeitig Karten zu schicken. Übrigens weiß man ja, wie R. Strauß dirigiert, und die vorgeführten Werke: „Don Juan", „Tod und Verklärung", die bizarre Arie der Zerbinetta mit den ungeheuerlichen Koloraturen aus Ariadne auf Naxos (in Wien schon früher einmal in einem Wohltätigkeitskonzert vorgeführt), diesmal von Frau Halban-Kurz gesungen, die auch zwei der bekanntesten Lieder („Morgen" und „Cäcilie") mit Orchester zum besten gab, fordern keine besonderen kritischen Bemerkungen heraus. Für Wien neu waren nur die zwei flotten Militärmärsche aus Strauß' Jugendzeit, die aber doch manchem Konzertbesucher aus der bei Peters in Leipzig erschienenen 2- und 4 händigen Klavierübertragung bekannt gewesen sein dürften. Der äußere und auch wohl künstlerische Erfolg des Konzertes soll ganz nach Wunsch gewesen sein.

Zur Einleitung der am 4. November beginnenden acht Sinfonieabende des Wiener Tonkünstlerorchesters führte Nedbal schon am 25. Oktober in einem außerordentlichen Konzert Beethovens Neunte auf. Das bei uns bekanntlich im höchsten Ansehen stehende Riesenwerk übte diesmal — wie zahlreichen Äußerungen zu entnehmen — noch erhöhte Zugkraft durch die Mitwirkung des Münchner Baritonisten Paul Bender im Soloquartett des Chorfinales. Seine herrlichen Leistungen bei der vorjährigen hiesigen Aufführung des „Messias" und in einem eigenen Konzerte (hier besonders mit Wotans Abschied, waren noch in Aller Erinnerung und die Erwartungen daher hochgespannt. Sie wurden aber tatsächlich durch die phänomenale Art, in welcher der gefeierte Gast — in einem Atem — mit psalmistischer Würde und Eindringlichkeit das große Rezitativ „O Freunde, nicht diese Töne!" sang, noch weit übertroffen. Von den sonst an dem heikeln Soloquartett Beteiligten: der Wienerin Frl. Klara Musil (Volksoper) und Frau Marie Richter-Canke (gewesene Hofopernsängerin) sowie dem Tenoristen der Königl. Oper in Stuttgart Herrn Rudolf Ritter sind wenigstens die sicheren Einsätze zu loben, so daß nichts mißglückte. Individuell bedeutsam trat keine der genannten drei Stimmen hervor. Doch das Schwergewicht liegt ja bei jeder Aufführung der Neunten in Orchester und Chor, beides diesmal wieder von Nedbal mit gewohnter Sorgfalt einstudiert und mit gewohnter hinreißender Begeisterung dirigiert. Zu bedauern war nur, daß durch das verspätete Eintreffen des im Chorfinale beschäftigten Sängerbundes „Dreizehnlinden" nach dem himmlischen (von den Geigen herrlich herausgesungenen) Adagio eine überlange Pause eintreten mußte, die natürlich aus der einheitlichen Stimmung riß. Dann wirkte freilich gerade das prächtig herausgebrachte Chorfinale wieder doppelt begeisternd, was mir eigentlich — wie schon bei den 4—5 Aufführungen der Neunten, die vor dieser letzten seit Kriegsbeginn bei uns 1914/15 stattfanden — inmitten der furchtbar ernsten Zeitlage nicht recht begreiflich erschien. „Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!" — paßt das in eine Epoche, wo sich die „Millionen" wechselseitig zerfleischen und die „ganze Welt" im denkbar wildesten Hader entbrannt ist?! Nun, das leichtlebige Völklein der Wiener scheint sich von der momentanen Nichtaktualität der unsterblichen Neunten nicht die geringste Rechenschaft zu geben.

Gerade jetzt dürfte aber ein merkwürdiger Ausspruch über Beethovens Neunte interessieren, den Richard Wagner am Palmsonntag des Revolutions- oder richtiger schon Reaktionsjahres 1849, wo sich bereits der unglückselige Dresdner Maiaufstand vorbereitete, nach der von ihm geleiteten Generalprobe des Werkes aus dem Munde des fanatischen russischen Anarchisten Michael Bakunin vernahm. Wagner erzählt das in seinen nachgelassenen, vor vier Jahren im Drucke erschienenen Erinnerungen „Mein Leben" wörtlich so: „Der Generalprobe hatte eben heimlich und vor der Polizei verborgen der öffentlich bereits verfehmte Bakunin beigewohnt; er trat ohne Scheu nach der Beendigung derselben zu mir an das Orchester, um mir laut (!) zuzurufen, daß, wenn alle Musik bei dem erwarteten großen Weltbrande (sic!) verloren gehen sollte, wir für die Erhaltung gerade dieser Sinfonie mit Gefahr unseres Lebens einzustehen uns verbinden müßten. Wenige Wochen nach dieser letzten Aufführung schien dieser Weltenbrand (wer denkt nicht an den heutigen?!) von den Straßen Dresdens aus sich wirklich entzünden zu wollen, und Bakunin, mit welchem ich bis dahin in sonderbarer

und ungewöhnlicher Weise in näheren Umgang getreten war, schien dabei wirklich das Amt eines Oberfeuerwerkers übernehmen zu sollen (was ihm dann freilich nicht gelang)“.

Das merkwürdigste ist, daß dieser wütende Revolutionär Bakunin, der am liebsten sämtliche Monarchen der Welt geköpft oder gehangen gesehen hätte und dabei doch ein glühendes Herz für das Wohl des gesamten Volkes, insbesondere des darbenden Proletariats besaß, obwohl nicht tiefer musikalisch, die ideale Bedeutung der Beethovenschen Neunten als des edelsten künstlerischen „Evangeliums der Menschenliebe“ instinktiv ahnte.



August Bungert †

In Leutesdorf am Rhein ist am 26. Oktober August Bungert nach längerem Leiden im Alter von 70 Jahren gestorben. Der vielfach überschätzte und nicht minder unterschätzte Dichterkomponist war eine der eigenartigsten Erscheinungen der nachwagnerischen Zeit: ein feingebildeter und warmblütiger Künstler, der sich allzu hohe Ziele gesteckt hatte. Sein Lebenswerk war die „Homerische Welt“ (die „Odyssee“ und die „Ilias“ mit je vier abendfüllenden Musikdramen). Als 1896 das dritte Stück der Odyssee, „Odysseus' Heimkehr“, am Dresdner Opernhause zuerst herauskam, war nicht nur ein durchschlagender Erfolg, sondern auch ein wirksam aufgebautes, glänzend gesteigertes und tief ergreifendes Musikdrama zu verzeichnen (vgl. meinen Bericht in der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ 1896), das auf die übrigen Stücke des Zyklus außerordentlich gespannt machte. Diese brachten aber dann eine Enttäuschung nach der andern. Als Homeriker hatte Bungert sich mit „Odysseus' Heimkehr“ bereits völlig ausgeschrieben. In Dresden wußte man schon, warum man dieses dritte Stück als erstes gab. Die drei anderen waren musikalisch und dekorativ aufgebauschte, szenisch und dichterisch saftlose Neuaufgüsse. Fast ein Jahrzehnt hat die Dresdner Hofoper ihre Kräfte diesen Phantomen erfolglos gewidmet, jedoch vor der „Ilias“ haltgemacht. Viel glücklicher war Bungert, der auch Dramen und Gedichte geschrieben hat, in weniger riesengroßen Aufgaben. Prächtige Lieder (meist auf Gedichte von Carmen Sylva) und Chöre haben wir von ihm. Allgemein bekannt wurde er zuerst 1878 durch ein vom Florentiner Quartett (Becker) preisgekröntes Klavierquartett (Werk 18). Später folgten Sinfonien (darunter „Zeppelins erste große Fahrt“), sinfonische Dichtungen, ein Mysterium „Warum? Woher? Wohin?“, eine Musik zu Goethes „Faust“ in Max Grubes Neueinrichtung. Näheres über Bungerts Leben und Werke findet man in Riemanns „Musik-Lexikon“ (Max Hesses Verlag in Leipzig, 8. Auflage 1914/15). An anderen Stellen ist als Geburtsjahr (Riemann: 1846) 1845 verzeichnet.

F. B.



„Eine Alpensinfonie“ von R. Strauß.

Zur Uraufführung (am 28. Oktober) seiner neuesten Tondichtung hatte R. Strauß die ausgezeichnete Königl. Kapelle von Dresden in die Berliner Philharmonie mitgebracht, um dann zwei Tage darauf das Werk in der gleichen Besetzung den Dresdnern im Opernhause vorzuführen. Beide Aufführungen sind von großem Erfolge begleitet gewesen. Die in einem Satz geschriebene, etwa dreiviertel Stunden Dauer beanspruchende Alpensinfonie schildert einen Tag im Hochgebirge mit solch klarem Aufbau und solch schlichtem, um nicht zu sagen hergebrachtem Themenbestand, daß es kaum der programmatischen Überschriften, wie sie in der Partitur stehen, oder gar irgendwelcher Erklärungen bedarf. Trotz des großen Orchesteraufwandes, der dem früheren nicht das geringste nachgibt, ist sie das einfachste aller Orchesterwerke von Strauß. Trotz Donnermaschine und Herdengeläute (alles schon dagewesen!) finden sich keine instrumentalen Überraschungen darin vor. Und musikerfinderische erst recht nicht. Es scheint, als ob der Komponist absichtlich leichtverständliche, nicht entfernt tiefsinnige, meist schon bekannt anmutende Themen verwertet hat, um auch an solchem Beispiel zu zeigen, mit welch hoher Meisterschaft er den Orchestersatz zu behandeln versteht. Bestünde nicht das Schwelgen in teils dunkel wallenden, teils grell funkelnden Klangorgien, so könnte man — wie seinerzeit der Rosenkavalier einige Mozartsche Züge trug — bei der Alpensinfonie eine offenkundige Hinneigung zu Haydn feststellen. Zu bestimmen, ob das musikalischer Atavismus ist, muß jedem selbst überlassen bleiben. Zunächst war es wieder einmal ein Ereignis im Konzertleben, „interessant“ anfangend und schließend (!) mit dem vorhaltreichen Akkorde: b c ces es f ges as b. Die Vorhalte hört man natürlich nicht.

—r—

Rundschau

Oper

Braunschweig Im Hoftheater herrscht besonders auf dem Gebiete der großen Oper rege Tätigkeit. Die Leitung der Herren Hofrat Rich. Franz und Hofkapellmeister C. Pohlig sorgt nicht nur für reiche Abwechslung, sondern auch für gewissenhafte Vorbereitung der Werke, so daß die Abende meist ungetrübten Genuß bieten. Der Geburtstag unsrer kunstsinnigen Herzogin (13. Sept.) wurde durch „Die Walküre“ mit Helena Forti (Dresden) als Titelheldin glänzend gefeiert. Der Gast, durch Jugend, Schönheit und Organ in gleicher Weise ausgezeichnet, ging so in der Rolle auf, daß man eine Menschwerdung der göttlichen Jungfrau zu erleben glaubte. In „Tristan und Isolde“ stellte sich Marie Dozler als letzte Bewerberin vor und wurde verpflichtet. Ihre hiesige Stellung gestaltet sich insofern schwierig, als die Vorgängerinnen Melanie Kurt (Berlin), Gabriele Englerth (Wiesbaden) und Berta Schelper (Darmstadt) hier noch unvergessen sind, also einer objektiven Beurteilung einstweilen wenigstens hindernd im Wege stehen. Die übrigen neuen Kräfte wachsen immer mehr in die hiesigen Verhältnisse hinein und berechtigen zu den schönsten Hoffnungen. Hedwig Erl, die 2. Soubrette, sprang als Rose Friquet („Das Glöckchen des Eremiten“) in letzter Stunde für Gertrud Stretten ein und überraschte höchst angenehm durch die glänzende Technik des kleinen, hellen Soprans, die Sicherheit des Auftretens und Natürlichkeit der Darstellung. Die genannte Kollegin bewies als Undine, daß sie die Grenzen ihres Fachs leicht überschreiten und auch Aufgaben der jugendlich dramatischen Sängerin erfolgreich lösen kann. Else Launhardt, die Albine Nagel entlasten soll, versuchte ihr Glück als Leonore („Troubadour“), entsprach aber nur teilweise den Erwartungen, muß sich also fürerst mit kleinern Partien begnügen. Die vorigen Winter eingeführten „Bunten Abende“ bewähren immer noch die ursprüngliche Anziehungskraft, denn sie bringen viel, folglich manchem etwas: Sologesänge, Vorträge der Hofkapelle, Ballett usw., meist von 2 Einaktern eingerahmt. In dem letzten stellten sich Joh. Glitsch und Ilse Tornau als hoffnungsvolle Volontärinnen vor; jene wartet auf jugendlich dramatische, diese auf Altpartien, die sie jedenfalls nach den gegebenen Proben gut durchführen. Wir kommen nicht in Verlegenheit, wollen und können auch auf dem Gebiete der Kunst durchhalten; denn genügende Reserven stehen bereit, um bei Bedarf sofort in die Front einzurücken. Dies bewies auch E. d'Alberts „Tiefland“ in doppelter Besetzung, einmal durch Albine Nagel (Martha) und den lyrischen Tenor R. Koegel (Pedro), das andre Mal durch Marie Dozler und

den Heldentenor Henry Tänzler; die Oper glich dem Januskopf mit doppeltem Gesicht, hinterließ unter Leitung des Kapellmeisters Henry Trinius aber jedesmal tiefen Eindruck. Mozarts „Bastien und Bastienne" stand neben der „Zauberflöte", diese Grenzen des dramatischen Schaffens auf dem Gebiete des deutschen Singspiels bewiesen, daß nicht einmal ein solcher Meister vom Himmel gefallen ist, sondern daß er aus kleinen Anfängen in stetem Ringen die reine Höhe mit weitem Ausblick erkämpfte. „Versiegelt" von Leo Blech bewährte in neuer Besetzung seine erste Jugendfrische. Die Neuheit „Salome" von R. Strauß wurde zu einem künstlerischen Ereignis. Hofkapellmeister C. Pohlig übersetzte die fast unentwirrbare Partitur in blühendes Leben, legte die rhythmischen, melodischen und motivischen Eigenarten völlig klar, so daß jede im Ganzen sich verlierende Einzelheit der oft kühnen Zusammenführung von drei und mehr Themen scharf umrissen heraustrat; er gestaltete jede Persönlichkeit mit ihren Empfindungen so anschaulich, daß Tonmalerei und Dramatik verbunden dem Hörer zum Erlebnis wurden, weil er sich in die neue Atmosphäre versetzt fühlte. Albine Nagel war als Charakterdarstellerin, dramatische Sängerin und Tänzerin gleichgroß; der pantomimische Ausdruck der blutdurstigen Rachsucht und Sinnlichkeit war stärker als in Wort und Ton; die Augen voll innerlich glühenden Lebens, Funkelns und Forschens, die weichen, gleitenden und doch gespannten Bewegungen erinnerten an die Schlange, wenn sie das Opfer fassen will. Dann erschien Salome wieder als erbarmungslose Verführerin, diese berechnete Mischung von heißer Sinnlichkeit und grausamer Kälte, von List und Triumph entsprang einem wunderbaren Eigenleben und bekundete höchste Darstellungskraft. Herr Kammersänger Bolz (Stuttgart) übernahm für unsern Heldentenor Herrn Hans Tänzler den Herodes, vermied sorgfältig die naheliegende Neigung zur Karikatur und paßte jede Bewegung dem Orchester aufs genaueste an. Herr Guido Schützendorf (Jochermann) wirkte in seiner Tragik erschütternd, die lange, hagere Figur entsprach dem Bilde des Bußpredigers; inmitten des Aufruhrs berührte der klare Gesang wohltuend. Herr Hofrat Franz sorgte für glatte Entwicklung der Handlung und glänzende Ausstattung. Das ausverkaufte Haus konnte sich an Beifall nicht genug tun: angesichts dieser Tatsache schwieg die vorher in den Zeitungen auftauchende Gegnerschaft.

Eine gute Kraft scheinen wir an Herrn Dr. jur. Erich Engelhorn, einem Schüler von Max Bruch und Felix Mottl, gewonnen zu haben, der als Soldat hierher beurlaubt ist und den Sologesangbegleiter Em. Kaselitz vertritt, der durch seine militärischen Pflichten der Kunst sehr oft entzogen wird.

Ernst Stier

Dortmund Mit einigen Beklemmungen werden Stadt und Direktion wohl der neuen Spielzeit entgegengesehen haben. Glücklicherweise sind der Lücken nicht zu viele und große geworden, und der Ersatz kann manches betrübte Gemüt wieder etwas freudiger stimmen. In Fritz Berghoff und Carl Tannert hat unsere Oper einen hoffnungsvollen Tenor und Bariton erhalten. Weniger gut ist das Tenor-Buffo-Fach mit einem Neuling, ungenügend das Primadonnen-Fach besetzt. Doch im Kriege muß man sich schon nach der Decke strecken, wenn's halt auch etwas schwer fällt. Das Orchester ist auch heute künstlerisch sehr leistungsfähig, der Chor befriedigt nicht zu hoch gespannte Ansprüche. Oberon eröffnete die Spielzeit, Undine, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Trompeter, Fledermaus folgten — das meiste in sorgsamer Vorbereitung und guter Darbietung. Götzens „Widerspenstige" erblickte endlich auch bei uns das Licht der Welt und fand freudige Aufnahme, zu der die tadellose Aufführung unter Direktor Bollmann und Kapellmeister Wolfram mit Else Kramm und Friedrich Braun als prächtigen Vertretern der beiden Hauptrollen wesentlich beitrug. Ein solches Werk verdient im Spielplan erhalten zu bleiben. Hoffen wir vom Geschmack des Publikums das beste. Carmen und Mignon erwiesen für die Sonntagsbesucher trotz Krieg und nationaler Spannung ihre alte Anziehungskraft. Fr.

Konzerte

Berlin Der Königl. Hof- und Domchor brachte unter Hugo Rüdel Schuberts Stabat mater für Soli, Chor und Orchester mit dem deutschen Text von Klopstock zur Aufführung. Obwohl es sich hier fraglos um ein Werk handelt, das nicht zu den genialsten Kompositionen seines Schöpfers gerechnet werden darf, sprach es doch und nicht zuletzt durch die ausgezeichnete Wiedergabe des Chors anspruchslos innig an. Bei den Solisten blieb es bisweilen beim guten Willen, das Blüthner-Orchester hielt sich tapfer. Den zweiten Teil des Abends füllte das Deutsche Requiem von Brahms, das in der schlichten Wiedergabe, rein und weihevoll, von einer wunderbaren Idealität durchströmt war. Elfriede Götte und Anton Sistermans waren die Solisten, Prof. Irrgang an der Orgel.

Die Singakademie setzte mit Händel ein: das Oratorium Debora eröffnete die dieswinterliche Konzertfolge. Das stilreine Werk, das der Verherrlichung einer alttestamentarischen Gestalt gilt und dem Komponisten Gelegenheit zur Entfaltung von Glanz und Größe gibt, stellt dem Chore prächtige Aufgaben, die unter Prof. Schumanns Leitung mit Hingabe und Begeisterung gelöst wurden. Frau Anna Kämpfert vertrat die Sopranpartie mit der Sicherheit einer an klassischen Meisterwerken gereiften Künstlerin; Hilde Ellger hat schönes Material, Ludwig Heß versucht durch Vortrag zu ersetzen, was gesanglich etwa mißlingt, J. v. Raatz-Brockmann ist als Oratoriensänger anerkannt. Für ihr nächstes Konzert bereitet die Singakademie seltener gehörte Werke vor: Goetz: Nänie, Gernsheim: Der Nornen Wiegenlied u. a. K. Schurzmann

Dortmund In den Sinfoniekonzerten, die Ende September begannen, gab es schon manches Schöne zu hören, u. a. die beiden Konzerte in D moll und F dur für drei Klaviere und Orchesterbegleitung von J. S. Bach und Mozart, zwei musikalische Neuheiten, die verdienen, ihres Raritätencharakters entkleidet zu werden. Florence Brinkmann, Käthe Heinemann und Gerard Bunk nahmen sich neben dem diskret begleitenden Orchester der beiden Werke mit Hingebung und künstlerischem Feinsinn erfolgreich an. Bisher erschienen an Sinfonien: Mozart Es dur, Schubert C dur, Gernsheim G moll und Tschaikowsky H moll, die durch das Orchester unter Hüttners eindringender Direktionsweise eine ausgezeichnete Aufführung erfuhren. Daneben boten die Programme u. a. Serenaden von Rob. Volkmann, Hugo Wolf und Leo Weiner, die Ouvertüre „Liebesfrühling" von G. Schumann und die durch Weingartner meines Erachtens „verböserte" Webersche Aufforderung zum Tanz. Unsere Chorvereine sind bis heute noch nicht hervorgetreten. Fr.

Dresden Die diesjährige Konzertzeit wurde von der Königl. musikalischen Kapelle eröffnet. Damit begann die Reihe der Sinfoniekonzerte im Königl. Opernhause, und zwar hatte Brahms das erste Wort. Man hörte seine 4. Sinfonie, deren etwas spröden ersten Satz Kapellmeister Reimer mit der unvergleichlichen Klangschönheit und Tonwärme der Königl. Kapelle leicht überwand. Neben dem herrlichen Andante sprachen zumeist das Scherzo und der Schlußsatz an. Zum Gedächtnis Dräsekes war dessen Serenade auf das Programm gesetzt worden, die mit viel Empfindung wiedergegeben wurde. Konzertmeister Prof. Georg Wille hatte unter den Solisten besonderen Anteil am Gelingen des reizenden Werkes. Ihm folgte zum Schluß Beethovens 8. Sinfonie.

Das größte Interesse nahm die musikalische Welt Dresdens am ersten Konzert des neuen Dresdner Philharmonischen Orchesters am 16. Oktober. Vor einem halben Jahre etwa bildete sich die Gesellschaft zur Förderung eines „Dresdner Philharmonischen Orchesters", an deren Spitze Geheimrat Dr. Walter Koch trat, ein tatkräftiger Musikfreund, der energisch für den Plan eintrat, an Stelle des Gewerbehausorchesters ein neues, höchsten Anforderungen genügendes Orchester zu schaffen, und durch mit getreue Helfer mit Olsen, dem Kapellmeister des

Gewerbehausorchesters, einen friedlichen Ausgleich fand. Olsen trat zurück, Kapellmeister Lindner übernahm die Kapelle und verpflichtete eine Reihe tüchtiger Künstler, so daß er bald über 75 Musiker gebot, die das neue Orchester bildeten. Die Prinzessin Johann Georg trat mit für den Plan ein und unterstützte das Werk, so daß die etwa 110 Mitglieder fassende Gesellschaft es auch finanziell sicherstellte. Dieses neue Orchester gab am genannten Abend sein erstes Konzert im Gewerbehaussaale. Es begann mit Wagners Meistersingervorspiel, das sofort erkennen ließ, wie fleißig und sorgfältig studiert worden war. Klangfarben, Ausdruck und Rhythmus, Kraft und Schwung wie die stilvolle Behandlung und eine gewisse Großzügigkeit in der Wiedergabe zeigte die neue Kapelle auf beachtenswerter Höhe. Doch den schlagendsten Beweis ihres Könnens offenbarte sie erst bei der Wiedergabe der 9. Sinfonie Beethovens. Hier fühlte man, daß ein feinfühliger Musiker den Dirigentenstab führte, ein klarer Kopf und ein in Begeisterung erglühendes Herz zusammengingen. Aber auch die Kapellmitglieder selbst bemühten sich mit Erfolg, ihrer Aufgabe gerecht zu werden; ihre Leistungen mußten Achtung einflößen, wenn auch zugegeben werden muß, daß sich die einzelnen Instrumentalgruppen noch mehr ineinander einspielen müssen. Den Chor bildeten die Dresdner Singakademie und der Dresdner Männergesangverein, die Solisten waren Lilly Wiesike (Berlin), Julia Rahm-Rennebaum (Dresden), Kammersänger Heß (München) und Kammersänger J. v. Raatz-Brockmann (Berlin), die in der Konzertwelt als treffliche Künstler bekannt sind. In solistischen Stellen klangen die Stimmen sehr gut, im Quartett fiel die Ungleichheit in der Stimmstärke und der Gesangsweise auf. Die Chöre hielten sich bewundernswert. Zwischen beiden Werken sprach Hofschauspieler Dr. Rönnecke mit edlem Ausdruck, Wärme und feierlicher Schlichtheit einen Prolog des Unterzeichneten. Das neue Orchester hat zehn große Sinfoniekonzerte auf sein Winterprogramm gesetzt, etwas viel in unserer Zeit, die den Voranzeigen nach eine Fülle von musikalischen Aufführungen aller Art bringen wird.

Das erste philharmonische Konzert der Konzertleitung F. Ries (F. Plötner) hatte den Gewerbehaussaal bis zum letzten Platz gefüllt, ein Beweis, welcher Beliebtheit sich diese Konzerte in Dresdner Musikkreisen erfreuen. Sie bilden eine Ergänzung der Sinfoniekonzerte der Königl. Kapelle und des Dresdner Philharmonischen Orchesters, die beide den Hauptwert auf Instrumentalwerke legen, während die Riesschen Konzerte die Solisten bevorzugen. In diesem ersten Konzert waren Julia Culp und die Großh. Hessische Kammervirtuosin Frieda Kwast-Hodapp die Gefeierten. Erstere sang, von Coenraad Bos begleitet, 12 Lieder von Schubert, Mahler und Brahms, die ihr, wie alles Lyrische, Stimmungsvolle, Zarte, sehr günstig lagen. Ihre weiche, warme Sopranstimme, ihre poesievolle Vortragsweise werden ihr immer die Herzen der Zuhörer gewinnen. Daß eine gewisse Gleichförmigkeit sich geltend machen mußte, lag ja nahe, aber da dramatisch belebte, leidenschaftlich bewegte Lieder ihrem Wesen fremd sind, tut sie recht daran, sie zu meiden. Dafür war die Pianistin da, die Beethovens Klavierkonzert und C. M. v. Webers Konzertstück Op. 79 mit kraftvollem Anschlag, Energie des Ausdrucks und blendender Technik spielte, dabei die Feinheiten des künstlerischen Gestaltens beobachtete und nur mit den Tempi etwas frei umsprang. Aber das Philharmonische Orchester begleitete sie, auf die Auffassung der Sängerin mit Sicherheit eingehend, unter Kapellmeister Werner ausgezeichnet. Er dirigierte auch die Leonoren-Ouvertüre III und die Oberon-Ouvertüre mit Sorgfalt.

Georg Irrgang

Leipzig Zweites Gewandhauskonzert. Man spricht seit einigen Jahren viel von „Programmkultur". So wünschenswert die Aufstellung nach künstlerischen Grundsätzen durchdachter Konzertzettel ist, so widerlich erscheint dem gesunden Empfinden jene Kaffeehausästhetik, die aller künstlerischen Unbefangenheit ermangelt. Damit soll aber der Gedankenlosigkeit der Vortragsfolge keineswegs das Wort geredet sein. Aber es genügt, wenn man den Grundsatz beobachtet, sich überhaupt allein der Gedankenlosigkeit zu enthalten. An der Zusammenstellung des Zettels des zweiten Gewandhauskonzertes (G moll-Sinfonie von Mozart, Veränderungen über ein Thema von J. Haydn [Chorale St. Antoni] für Orchester von Brahms, Euryanthe-Ouvertüre, Menscherschaffungsarie aus der Schöpfung und Gesänge mit Klavierbegleitung von Schumann) war einzig das Webersche Werk künstlerisch überflüssig, da es immer eine halbe Sache bleiben muß, so eng mit dem ganzen Bühnenwerk verwachsene Opernvorspiele vom Ganzen zu reißen. Mit welchem Glanz und Schwung es von Nikisch und seinem trefflichen Orchester vermittelt wurde, das war freilich eine Sache für sich. Mozarts Sinfonie, die in früheren Zeiten Schauer, jetzt nur noch „Lächeln unter Tränen" — und wohl meist auch dies nicht mehr — erweckende, geriet, obwohl im Streichkörper noch etwas zu stark besetzt, gleichfalls außerordentlich eindrucksvoll und tonschön, und das Brahmsche Werk war wohl unübertrefflich in seinem fast feierlich abgeklärten Vortrage. Als Einzelmitwirkender war diesmal von der Berliner Kgl. Hofoper Walther Kirchhoff, dessen erste Bekanntschaft uns Leipzigern vor zwei Jahren das Philharmonische Orchester vermittelt hatte, gewonnen worden, ein Tenor von ganz außerordentlich schöner stimmlicher Grundlage und in Tiefe und Mittellage wohltuend dunkler Färbung; nur steht seiner an Kraftstellen sehr glanzvollen Höhe ein etwas glanzloser leiser Kopfton gegenüber. An Geistigkeit hat sein Vortrag, seit wir ihn das letzte Mal hier hörten, wie besonders an der Ballade „Belsazar" zu erhören war, viel gewonnen. Nikisch begleitete ihn sowohl als Orchesterleiter wie als Klavierspieler mit bekanntem künstlerischen Feingefühl. Natürlich gingen die Wogen des Beifalls so hoch, daß sich der Sänger zu einer Zugabe entschließen mußte.

Richard Buchmayer, der bekannte Dresdener Künstler, ist ein schlagendes Beispiel dafür, daß Musikwissenschaft und Kunstausübung nicht streng geschiedene Gebiete zu sein brauchen und daß die eine die andere sogar zu befruchten imstande ist. Ja ich kann mir im Falle Buchmayer, der uns diesmal nur Beethovensche Werke bot, nicht denken, daß er ohne seine reiche Kenntnis der Alten ein so vollendeter Klavierspieler sein könnte. Wenn je einer den Grundsatz, daß alle Kunstfertigkeit der Kunst selbst unterzuordnen ist, beobachtet hat, so ist es Buchmayer. Mögen andere die große C moll-Sonate technisch blendender spielen — ich ziehe mir seine gerade, manchmal sogar knorrige, echt Beethovensche Art der Vermittelung vor. Was bot er beispielsweise im letzten Satze dieses Werkes für Klangwunder der Abtönung, ohne jemals in süßliche Säuselei zu verfallen! Im übrigen enthielt sein Konzertzettel die Diabelli-Veränderungen, einige Bagatellen und die C dur-Polonaise (Werk 89). Willkommene Abwechslung gewährte der in Leipzig schon vorteilhaft bekannte Tenor Georg A. Walter aus Berlin. Sein Gesangston erschien mir diesmal ruhiger und edler als früher. Er sang den Liederkreis „An die ferne Geliebte", in der Ausdeutung freilich durchgängig im starken Gegensatz zu dem Klavierspieler reichlich schmachtig.

Mit einem Lieder- und Duettenabend trat das Geschwisterpaar Eva Katharina und Hans Lißmann hervor. Beide sind uns Leipzigern schon längst gute Bekannte, jene von ihren eigenen Konzerten und sonstigen Mitwirkungen her, dieser durch seine nun bereits zweijährige Tätigkeit an der hiesigen Bühne als lyrischer Tenor. Wir dürfen uns demgemäß hier hauptsächlich auf die Schilderung des Eindruckes ihres Zwiegesanges beschränken: Obgleich ein restloses Ineinanderaufgehen der Stimmen wegen der gesangstechnischen Überlegenheit der Dame nicht möglich war — womit aber durchaus nicht gesagt sein soll, daß nicht auch ihr Bruder schon auf einer ansehnlichen Höhe angelangt sei —, war die Wirkung dennoch recht erfreulich, weil man es mit zwei sattelfesten Musikern zu tun hatte, die manches Ungleichartige in ihren Stimmen mit klugem

Empfinden und gegenseitigem Verständnis ausglichen. Außer zum Teile selten gehörten Zwiegesängen und Liedern von Schumann, Schubert und Brahms vermittelte das Geschwisterpaar (bezw. die Sängerin allein) ein Duett und mehrere Einzellieder aus der Feder des männlichen Konzertteilhabers, alles Stücke von weit geschwungenem melodischen Bogen, fesselnder Begleitung und schöner Phantasie der Erfindung. Die Begleitungstechnik gemahnte an Brahmssche Art, während die harmonische Einkleidung von Brahms zu R. Strauß hinüberwies. Nach diesen Proben wird von dem noch jungen Sänger-Tondichter noch manche weitere schöne Frucht zu erwarten sein.

Dr. Max Unger

Noten am Rande

„O Deutschland, hoch in Ehren!" von einem Engländer komponiert. Mitteilungen über den Dichter und den Komponisten dieses prächtigen Kampfliedes, das man seit Kriegsbeginn 1914 von Deutschlands Truppen und Jugend überall begeistert singen hört, verdankt man dem Würzburger Studienrat Dr. Reisert. Der Dichter des „Beharrlich" überschriebenen Liedes ist Ludwig Bauer, geb. 19. Mai 1832 in Ingolstadt (im Gau), gestorben 2. August 1910 als Schulrat in Augsburg. 1856 bis 1862 war er Hauslehrer in einer Würzburger adeligen Familie. Laut erschollen die Stimmen gegen Frankreich, als 1859 Napoleon III. und Viktor Emanuel von Sardinien gegen Österreich ins Feld zogen. Damals entstand Bauers Gedicht. Die Melodie schuf ein geborener Engländer, der des Dichters Schwiegervater wurde, nämlich Heinrich Hugo Pierson (ursprünglich Henry Hugh Pearson), ein angesehener Komponist, geb. 12. Mai 1815 in Oxford, gest. 28. Januar 1873 in Leipzig. In den letzten 37 Jahren seines Lebens wohnte Pierson dauernd in Deutschland, in Würzburg 1857 bis 1862. Im Jahre 1859 (oder 1860) erschienen zum ersten Male bei J. Schuberth in Leipzig Text und Melodie des Liedes, das den Deutschen zuruft: „Haltet aus, haltet aus im Sturmgebraus!" zumal gegen England, des Komponisten Geburtsland.

Grillparzers Abschied von der Musik. In ihren Erinnerungen an Grillparzer, die demnächst in Westermanns Monatsheften erscheinen, erzählt Marie v. Ebner-Eschenbach, wie Grillparzer sich von seiner Beschäftigung mit der Musik trennte: Was die Musik ihm bedeutete, weiß jeder, der

den „rythmischen Zauber“ seiner Verse empfunden hat. „Die Musik der älteren Zeit, das ist für mich nicht Musik, in ihr liegt mein Leben, in ihr rauscht meine Jugend“, sind seine eigenen Worte. Die Musik hatte ihn mit den Schwestern Fröhlich zusammengeführt. Durch Anna und Josephine, beide hochgeschätzte Gesangs- und Klavierlehrerinnen, hatte er Schuberts Lieder kennen gelernt. Er war ein guter Klavierspieler, phantasierte mit sehr viel Talent. Vor einigen Jahren noch hatte es ihm Vergnügen gemacht, täglich eine Stunde mit Anna zu musizieren. Sie kam zu ihm herüber, und sie spielten vierhändig Sinfonien von Haydn, Beethoven, Mozart. Einmal nun hatte sie wie gewöhnlich Platz genommen am Klavier Noten aufgelegt und wartete. Grillparzer blieb an seinem Schreibtisch sitzen, rührte sich nicht, und als sie endlich fragte: „Nun, ist's heute nichts, wird nicht gespielt?“ schüttelte er den Kopf: „Heute nicht und überhaupt nicht mehr!“ — „Ja, um Gottes willen, warum denn nicht?“ — „Meine Finger sind steif geworden, es geht nicht mehr.“ — „Und gestern ist's doch noch gegangen. Was Ihnen nur einfällt, Grillparzer!“ Sie lachte ihn aus, wurde im Scherz böse und auch in Ernst, bat innigst, inständigst, doch nicht einer Laune nachzugeben. Schad' um jedes Wort. Er hat seine Hände nie wieder aufs Klavier gelegt. Es war aus von einem Tag zum andern und für immer. So vergrub er vorzeitig ein Talent, dem er noch manche schöne Stunde hätte verdanken können. Aber das ist der ganze Grillparzer: Der Reichtum im Ausüben einer Kunst hat abgenommen, und auf die Überbleibsel legt er keinen Wert. Nicht anders hält er's mit der Poesie.

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hat beschlossen, an seine Mitglieder sowie an alle Tonkünstler und Berufsredner mit der mahnenden Bitte heranzutreten, in Zukunft bei keiner Wohltätigkeitsveranstaltung umsonst mitzuwirken, ohne daß eine mäßige Abgabe an die Hilfskasse des Verbandes abgeführt werde. Es muß die Erkenntnis in alle Kreise dringen, daß Tonkünstler und Redner nichts zu verschenken haben. Man soll endlich aufhören, ihnen Zumutungen wie sonst keinem freien Berufe zu machen. Die Kriegszeit hat hier allen Beteiligten die Augen geöffnet, und der „Verband“ hat mit der ihm angegliederten „Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler“ Jammer und Not zu lindern unausgesetzt gearbeitet. Die Künstler sollten ihre Mitwirkung an Wohltätigkeitsveranstaltungen davon abhängig machen, daß ein Teil des Ertrages an die Verbandskasse abgeführt wird, um sie halbpart mit der „Hilfsvereinigung für notleidende Musiker und Vortragskünstler“ zu befähigen, Not und Elend der Berufsgenossen zu lindern. Von den deutschen und preußischen Zentralbehörden ist der „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V.“ als die maßgebende Berufsvertretung der konzertierenden Künstler und Berufsredner anerkannt und zur beratenden Mitwirkung herangezogen worden. Der Verband erscheint somit geeignet, als Sammelstelle einer solchen, der Billigkeit entsprechenden Besteuerung zu dienen und die Erträgnisse dorthin zu leiten, wo die Not der Zeit es erfordert.

Kreuz und Quer

Berlin. Die bekannte Konzertsängerin Hildegard Börner hat jetzt ihren Wohnsitz nach Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstraße 12, verlegt und ist hier als Konzertsängerin und Gesangspädagogin tätig.

— Felix Weingartners dreiaktige komische Oper „Dame Kobold“ wurde zur Aufführung im Deutschen Opernhause zu Charlottenburg angenommen. Die Uraufführung in Darmstadt wird vom Komponisten selbst geleitet. Das Buch hat Weingartner nach dem gleichnamigen Lustspiel Calderons geschrieben.

Kattowitz. Auf dem östlichen Kriegsschauplatz fiel der Königl. Musikdirektor in Kattowitz, Gustav v. Lüpke, Leutnant d. L., Ritter des Eisernen Kreuzes.

Kopenhagen. Der dänische Komponist Ludolf Nielsen, von dem auch in Deutschland Werke erschienen sind, hat neulich auf der Kgl. Bühne in Kopenhagen eine neue einaktige Oper Isbella zur Aufführung gebracht. Das kleine Werk hatte einen schönen Erfolg und ist mehrmals wiederholt worden. Übrigens stammt die Musik Nielsens von vor mehreren Jahren her und zeigt ihn wohl kaum auf der Höhe seines Talents.

Leipzig. Im Neuen Theater wird Goldmarks „Königin von Saba“, die seit 34 Jahren nicht mehr im Spielplan erschienen ist, am 14. November zum 1. Male neu einstudiert aufgeführt werden.

München. Ludwig Thoma und Engelbert Humperdinck haben sich zu einem kleinen Kriegswerk zusammengefunden. Thoma hat einen Einakter geschrieben, der den Titel trägt: „Christnacht“. Dazu hat Humperdinck eine Bühnenmusik geschrieben. Das Werk soll zuerst in München herauskommen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 46

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 11. Nov. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Der Schubertsänger Johann Michael Vogl

Eine Würdigung zu seinem 75. Todestage (19. November)

Von **Theodor Bolte**

Bekannt ist die karikaturähnliche Gruppe des großen Schubertsängers Vogl und des kleinen Liederfürsten Schubert. Vogl, welcher fast 30 Jahre älter als Schubert war und diesen um 12 Jahre überlebte, hat unleugbar viel zur Verbreitung der unsterblichen Schöpfungen Schuberts beigetragen, und zwar durch seine stimmlich hervorragenden, dramatisch belebten Vorträge. Und dennoch konnte ihn der noch größere Tondichter nicht immer befriedigen, sondern mußte ihm gewünschte Stellen seiner Stimme anpassen, transponieren und gewissermaßen die Lieder ihm auf den Leib schreiben. War doch der noch unbekannte Schubert auf den Interpreten seiner Lieder angewiesen, den er am Klavier begleitete, mit dem er Künstlerfahrten veranstaltete und sich in die Ehren teilte. Vogl, der für Schuberts Wohlergehen sorgte, führte ihn in die Kunstwelt ein. Auf der bekannten Schubertiade von Schwind sehen wir Vogl, Schubertsche Lieder vortragend, vom Komponisten begleitet.

Schubert widmete dem kongenialen Sänger das schöne Lied „Am Grabe Anselmos" (von Claudius) und 1819 eine Kantate anläßlich dessen 41. Geburtstages.

Der Wiener Schubert-Bund versäumte nicht, bereits im Frühjahr dieses Jahres in einer Schubertiade durch Aufführung obiger Werke sowie eines Singspieles des Schubertsängers zu gedenken mit einem vorausgehenden lebensgeschichtlichen Vortrag. Endlich wurde im Vorjahre 1914 Vogl in seiner Geburtsstadt Steyr durch Enthüllung einer Gedenktafel an seinem Geburtshause geehrt. Aus Steyr gingen noch zwei namhafte Männer hervor: Süßmayer, der Freund und Schüler Mozarts und der um zwei Jahre ältere Landsmann Vogls, sowie der Dichter Schubertscher Lieder Johann Mayerhofer. Mit Mayerhofer teilte der junge Schubert zwei Jahre in Wien dessen Dachkammer.

Johann Michael Vogl wurde am 10. April 1786 in Steyr als Sohn eines Schiffsmeisters geboren. Schon in seiner zartesten Jugendzeit, im Alter von 5 Jahren, fiel seine schöne Sopranstimme auf. Sein Lehrer war der damalige Regenschori der Steyrischen Pfarrkirche, auch in Klavierspiel und Theorie, so daß der achtjährige Sänger bereits im Kirchenchor ein bescheidenes Taschengeld verdienen konnte. Des weiteren wurde der kleine Vogl als Sänger und Gymnasiast im Stift Kremsmünster aufgenommen. Seine Stimme entwickelte sich später zu einem schönen Bariton. Durch Begabung und Fleiß eignete er sich eine den Stand überschreitende Bildung an und bereitete sich zu juristischen Studien vor. Trotz der ausgesprochenen künstlerischen Befähigung des Gehörs und der Stimme verschloß sich der Musikstudierende auch nicht philosophischen und philologischen Studienfächern. Selten hat ein Bühnensänger eine so sorgfältig strenge klösterliche Bildung genossen wie unser Vogl, so daß er später Kempis' „Nachfolge Christi" aus dem Latein mit zierlicher Handschrift übersetzte und sich daran bis in sein Alter erbaute; seine christlich-philosophische Anschauung zog sich durchs ganze Leben hindurch.

Im Stifte wurde aber nicht nur geistliche, sondern auch profane Musik kultiviert und unter seiner Mitwirkung aufgeführt, wie einige heitere Singspiele von Süßmayer, seinem Studiengenossen, durch welchen er später 1794 im Kärtnertortheater zu Wien seine erfolgreiche Sängerlaufbahn antrat.

Als dramatischer Sänger, dessen Vortrag rhythmisch und harmonisch gleich vollendet war, kam Vogl in einem ihm ebenbürtigen Künstlerensemble, neben der Mildner, kongenial zur Geltung. Seine universelle Bildung kam seinen Rollenstudien sehr zugute. In des angesehenen Opernsängers Wiener Behausung (in der Plankengasse) versammelte sich eine schöngeistige musikalische Gesellschaft, wobei auch die Aristokratie nicht fehlte.

Der bedeutend jüngere Schubert war noch unbekannt, als Vogl im Zenith seines Ruhmes stand. Schobers Verdienst war es, Schubert 1817 mit Vogl bekannt zu machen. Der schüchterne Tondichter errang zunächst mehr als Begleiter die Zufriedenheit des großen Sängers, obwohl sich letzterer auch Ausstellungen über Schuberts Lieder erlaubte und erst die „Dioskuren" als Prachtlied gelten ließ. Durch Vermittlung des Hofopernkapellmeisters Süßmayer war Vogl, erst 26 Jahre alt (seit 1794), Mitglied des Hofoperntheaters in Wien, wo er als Bühnensänger 28 Jahre lang (bis 1822) unter großen Ehren wirkte. Erst Schuberts Lieder veranlaßten Vogl das Konzertpodium zu betreten. Seine hervorragenden Bühnenrollen entstammten Werken von Paisiello, Spontini, Cherubini, Gluck und anderen. Besonders als Jakob in Méhuls Josef war Vogl bedeutend. Seine letzte Rolle war der Blaubart von Grétry.

Bei der Uraufführung des durch Vogl angeregten und leider verschollenen Singspieles „Die Zwillingsbrüder“ gab der Sänger 1820 im Kärtnertortheater in unnachahmlicher Weise die Doppelrolle. Bei der am 17. April dieses Jahres in der Schubertiade erfolgten Wiederbelebung derselben verfehlte das mit Unrecht vergessene Werk auch in der Konzertform nicht seine Wirkung. Die erste Aufführung des Schubertschen Erlkönigs fand durch Vogl 1821 statt.

Schubert fühlte sich auch 1825 in Steyr und Umgebung wohl, welche Gegend er mit Vogl singend und spielend bereiste und wo er durch Vogl in musikalischen Familien gastfreundlich aufgenommen wurde.

Nach einer platonischen Liebe entschloß sich der ehelose 58 jährige Vogl seine Braut Kunigunde Rosa erst 1826 heimzuführen, wobei Freund Schubert die Vermählungsfeier durch seine Lieder verherrlichte. Auch bei den Schubertiaden am Klavier fehlte er in dem gastfreundlichen Hause seines Freundes Vogl nicht. Letzterer wurde auch noch glücklicher Vater eines Töchterchens.

1828, also 60 jährig, sang noch Vogl den „Wanderer“ und drei andere Schubertlieder an einem eigenen Abend des Komponisten mit beispiellosem Erfolg. Als er aber 1834 Schuberts Erlkönig wiederholte, konnte bei Abnahme seiner Stimme nur der dramatische Vortrag zur Geltung kommen. Sein Gichtleiden wurde bedeutend gebessert, als er 1825 von einem Erholungsaufenthalt aus Italien zurückkehrte. Vogl befaßte sich auch mit Gesangsunterricht. In sein Tagebuch schrieb er: „Nichts hat den Mangel einer brauchbaren Singschule so offen gezeigt, als Schuberts Lieder“. Er hinterließ eine Singschule, worin er seine Gesangsmethode darlegte, die aber unveröffentlicht blieb.

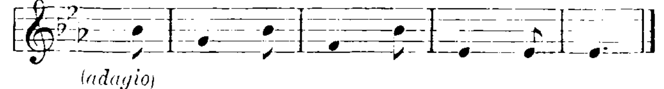
Am 20. November 1840 [1]) schied Vogl aus dem Leben. An Schuberts Todestage 1913 erhielt der berühmte Sänger Schubertscher Lieder einen neuen Gedenkstein durch den Wiener Gemeinderat.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Auch heute, den 2. November, ist meine Rückschau nicht groß. In den vergangenen vierzehn Tagen gab es nicht viel Konzerte, die für einen außerberlinschen Leserkreis besonders interessant sein könnten. Die Sensation war Straußens Alpensinfonie (Op. 64), am 28. Oktober [2]). Bluff und Reklame machen solch ein neues Werk des herrschenden Modekomponisten ja immer sensationell. Die Reklame setzte bereits vor Monaten mit den bekannten kleinen Tagespressenotizen ein, die der Kundige meist mit spöttischem Lächeln aufnimmt. Ein Berliner Blatt brachte eine davon sogar gleich zweimal. Und der Bluff war doppelt. Einmal, weil zu dem Ereignisse die Dresdener Hofkapelle nach Berlin kommen mußte, wozu angesichts der Tatsache, daß unser Philharmonisches Orchester solchen Aufgaben durchaus und virtuos gewachsen ist, kein tieferer Grund vorhanden war; und zweitens, indem die Zutrittspreise bis auf fünfzehn und zwanzig Mark hinaufgeschraubt waren. Tempora mutantur — anno 1876 fand es fast die ganze Welt arrogant und unverschämt, daß ein viel größerer Richard in Bayreuth pro Platz und Vorstellung zwanzig Mark nahm. Hoffentlich ging es nun diesmal nicht wie damals bei der Ariadnepremière im Kgl. Schauspielhause, wo die Plutokratie streikte und dann die Vierzigmarkplätze im Parkett mit Leuten besetzt wurden, die dort Apfelsinen und Butterbrote verzehrten und Schalen wie Einwickelpapier kurzerhand unter die Sitze warfen! Die Sache verlief nun so, daß das neue Werk mittags einem geladenen, die ganze bessere Musikerschaft einschließenden Publikum gratis vorgespielt wurde, während es abends in der öffentlichen Aufführung zwischen dem Vorspiele zur Oper Guntram und dem sinfonischen Orchestergedichte „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ stand. Der Komponist zeigt sich darin von keiner neuen Seite. Das Programm des ca. 50 Minuten währenden Werkes ist sogar recht abgegriffen. Selbst die billigen Jagdhörner fehlen nicht, obwohl der Realist Strauß wissen mußte, daß bei einer modernen Jagd keine Waldhörner mehr erschallen und sie auch früher nie mit solch virtuosem Zungenschlage geblasen wurden, wie ihn seine Partitur an der Stelle verlangt. Eine Vision bezw. Erscheinung ist gleich zweimal vorhanden, und das Donnerwetter fehlt auch nicht. Natürlich ist es weniger ein Gewitter als vielmehr ein Vulkanausbruch, wie ja denn selbst Humperdinck bei dem Umfallen des Milchtopfes in seiner Oper „Hänsel und Gretel“ Mittel verwendet, die diejenigen Wagners beim tragischen Tode Siegfrieds überbieten. Sonst ist in Straußens Gewitter das Interessanteste, daß da ein gewisses Motiv aus dem in Beethovens Pastoralsinfonie wiederzuerkennen ist. Und die Schwüle vorher erinnert stark an den Orchesterausdruck, mit dem Schumann so unvergleichlich die Pest in seinem oratorischen Werke „Das Paradies und die Peri“ schildert. Die schönsten Stellen — und zwar positiv schöne, echt musikalische Stellen — sind überhaupt dem Schumannschen Werke nachempfunden. Man vergleiche nur die beiden Klavierauszüge! Ganz verblüfft war ich aber, als ich folgende Stelle aus Bruchs bekanntestem Violinkonzerte, und zwar nicht beiläufig, sondern in leitmotivischer Entwicklung hörte:



Einst verklagte der Verleger eines Straußischen Werkes einen Komponisten wegen unbefugten Nachdruckes, weil er nur ganz sporadisch und mit Quellenangabe, so quasi als Witz, in einer sonst ganz selbständigen Tonschöpfung ein Motiv daraus verwendet hatte; wird nun Bruchs Verleger auch den Komponisten der Alpensinfonie verklagen? Bei dem gegenwärtigen Gesetze und seiner Auslegung ist ja alles möglich. Natürlich kriegt man auch Wagner in reichlichen Anklängen zu hören, und die Situtation des gewaltigen Paukenorgelpunktes im ersten Satze von Beethovens neunter Sinfonie ist ebenfalls da. Kurz: alles wahrhaft Schöne und Große in diesem neuen Werke ist Nachempfindung wenn nicht Plagiat. Original ist nur das Häßliche und Unmusikalische. Genial aber eine neue koloristische Stelle: die des Wasserfalles. So wirklich, natürlich hat vorher noch kein Komponist die Wasser plätschern gelassen, und so glänzend virtuos wie die Dresdener Hofkapelle auch noch kein Orchester dergleichen reproduziert. Mag man sich nun zu dem langen Werke stellen, wie man will, zugeben muß man, daß es von der ersten bis zur letzten Note fesselt, nirgends Längen hat und in jedem Takte höchst anregend verläuft. Über seine beiden Nachbarn, deren Nachbilder ebenso glänzend ausfielen, brauche ich nichts zu sagen. Bezüglich der Guntrammusik halte ich das aufrecht, was ich in Nr. 17 des vorliegenden Jahrganges unseres Blattes bemerkt habe.

Das andere Hauptereignis, das bis zum angegebenen Datum passierte, war Wolffs zweites Philharmonisches Konzert. Darin wurde zuerst Mahlers „Lied von der Erde“ und dann Straußens Orchestergedicht Don Juan aufgeführt. Mahlers rhapsodischer, Sinfonie benannter Schwanengesang erklang in Berlin zuerst am 18. Oktober 1912, wo ihn J. Sachs mit Oscar Fried am Dirigentenpulte zu Gehör brachte. Diesmal hinterließ er mir denselben unerquicklichen Eindruck, den ich sonst nie bei einem Mahlerschen Werke, mit Ausnahme der achten Sinfonie, empfange. Erfindung, die Hauptsache, schwach!

[1]) Nicht am 19. November, wie Bauernfeld in seinen Erinnerungen an Vogl schreibt.

[2]) Siehe auch unsern Bericht in Heft 45.

Darüber konnte auch die glänzende Aufführung, die den berühmten Orchestervirtuosen Nikisch in seinem besten Elan zeigte, nicht hinwegtäuschen.

Über die verschiedenen Beethoven- und Wagner-Abende gehe ich hinweg. Sie geben immer die gleichen, ewig wiederholten Bilder. Wohl aber sei eines von den Sinfoniekonzerten des Philharmonischen Orchesters hervorgehoben. Da hörte man eingangs Mendelssohns frische Adur-Sinfonie und dann vier Lieder für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe von Brahms. Hier war der Kittelsche Chor am Werke mit wohl hundert Stimmen. Brahms hat sich diese Lieder aber für einen kleineren Chor gedacht und demgemäß auch nur eine Harfe verwendet. Jene Riesenschar sang zwar exakt und rein, war aber doch für diese feinen Stücke zu ungelenk im Vortrage. Der dritte Teil des Konzertes wurde wieder einmal mit R. Wagner bestritten.

Liederabende waren reichlich vorhanden, aber es wurde meistens einseitig Brahms gesungen. Dagegen hatte die Mezzosopranistin Helene Schütz nur Sachen gegenwärtiger Komponisten angesetzt. Sie waren teils langweilig und indifferent wie der Vortrag der Sängerin (Georg Schumann) oder abgegriffenes Geld (Philipp Gretscher), teils dilettantische Klitterung (Manfred Gurlitt) oder russisch-asiatische Katzenmusik (Eugen Onegin — nicht etwa mit der Oper dieses Namens zu verwechseln!). Nur die von Leo Schrattenholz, Paul Scheinpflug, Max Reger und Max Schillings bewahrten einen vor dem Einschlafen. Ganz andere Anregung gewährte der Lieder- und Duettabend von Ottilie Metzger-Lattermann und Käte Neugebauer-Ravoth, dessen Programm Altes und Neues (Paesiello, Bononcini, Verdi, Schubert, Haydn, Beethoven, Brahms, Dvorak, Kahn, Berneker) enthielt. Auch Leo Slezak sang wieder Lieder und Arien, wobei ihm sein „brüllendes" Material den alten Erfolg sicherte. Dergleichen Varia erscheinen für eine an sich so einseitige Veranstaltung, wie sie solch' ein Gesangsabend darstellt, doch immer noch als das einzig Richtige. Dem entgegen sang Julia Culp in ihrem zweiten Liederkonzerte wieder nur Hugo Wolf. Auch hier entsprach der alte Erfolg der alten Leistung.

An Klavierabenden führe ich zwei an. Den einen gab Wilhelm Backhaus. Sein glänzendes Spiel, das fast ganz der neueren Kunst von Schumann an galt, veranlaßte keine besondere Anmerkung. Verdienstvoll war die Aufnahme einer der zu wenig beachteten Brahmsschen „Studien": das für die linke Hand umgeschriebene Finale der Weberschen Cdur-Sonate (Perpetuum mobile). Den andern Abend aber gab E. v. Donahnyi mit seinem jungen, sehr talentvollen Schüler Misca Levicki. Er hat ihn ausgezeichnet geschult, was die ausschließlich vierhändigen Leistungen bewiesen. Sie betrafen zweiklavierige Werke von S. Bach, Mozart, Schumann und Reger (Op. 96). Ein dritter bezw. vierter Pianist war Emil Sauer. Er trat im ersten Sinfoniekonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde mit einem eigenen Klavierkonzerte auf. Dieses ist zwar durch und durch musikalisch, will aber dennoch in erster Linie rein pianistisch betrachtet werden, wo es denn an Reiz und guten Einfällen die Hülle und Fülle zeigt.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Am 27. Oktober fand das „erste ordentliche Gesellschaftskonzert" der neuen Spielzeit statt, unter der bewährten Leitung von Franz Schalk. Als eine Art verspäteter Trauerfeier für Goldmark († am 2. Juni dieses Jahres) eröffnete er mit seinem „113. Psalm" für gemischten Chor und Orchester, welchem für gemischten Chor a cappella „Wer sich die Musik erkiest" folgte. Wenn das letztgenannte, musikalisch anspruchslos-schlicht gesetzte Stück hauptsächlich durch die überaus anheimelnden, naiv-liebenswürdigen Textworte M. Luthers wirkt, so der vorher gebrachte Psalm durch das akustisch imposante „Halleluja" am Schlusse, das einem aber unwillkürlich aus dem Gotteshause in die Oper versetzt. Im übrigen gibt sich der — bei Goldmark selbstverständlich — technisch-meisterhafte Kontrapunkt in diesem Psalm etwas akademisch-absichtsvoll: man wird nicht recht warm dabei.

Einen großen persönlichen Erfolg erzielte hierauf Professor Emil Sauer als natürlich vor allem berufener Solo-Interpret seines Klavierkonzertes in Emoll, das er sich bezüglich der verlangten feinsten dynamischen und Anschlagsnüancen, die zärtliche Kantilene nicht zu vergessen, geradezu „auf den Leib geschrieben", in welchem er es aber auch mit dem orchestralen Teile besonders ernst genommen, so daß es manchmal uns fast den Anschein des Tiefsinns vortäuscht. Trotzdem vermochte der geistvolle Autor damit doch nur „nach berühmten Mustern" (Grieg, Mendelssohn, Schumann, Tschaikowsky, Rubinstein, Liszt usw.) geschickt und geschmackvoll kombinierte Salonmusik zu geben. Aber wie Sauer sein Konzert selbst spielt, ist die Wirkung auf das Publikum unwiderstehlich, der stürmische Beifall verbürgt und vollkommen gerecht. Freilich wie bald war alle diese bestechende pianistische und orchestrale Eleganz völlig vergessen, als uns die demütig-fromme Bitte des Kyrie von Bruckners Dmoll-Messe in eine so ganz andere, edlere Welt und zugleich aus dem Konzertsaal in die Kirche versetzte. „Mehr gebetet als komponiert", dieses berühmte geflügelte Wort Liszts über seine große Graner-Messe, hätte Bruckner allen seinen eigenen geistlichen Tonschöpfungen, ganz besonders auch seiner Dmoll-Messe vorsetzen können. Da übrigens dieses erste wahrhaft bedeutende Werk Bruckners — ein hochwichtiger Markstein in seiner Entwicklung — voriges Jahr am 7. März als eine Art 50jährige Jubelfeier der Entstehung und ersten Aufführung der Messe (1864 im Linzer Dom) von unserem Universitätsmusikdirektor Pawlikowsky in einem Konzert des hiesigen akademischen Gesangvereins (vortrefflich!) aufgeführt und aus diesem Anlaß von mir in der N. Z. f. M. (Heft 12 des Jahrgangs 1914 S. 180) ausführlich besprochen wurde, kann ich wohl bezüglich der Würdigung der Komposition als solche auf meinen damaligen Bericht verweisen.

Bei der jetzigen, von Kapellmeister Schalk nicht minder sorgfältig einstudierten und dem Meister warm nachempfundenen geschickten Aufführung wirkte auf die gleichsam mit verhaltenem Atem andächtig lauschende Hörerschaft anscheinend wieder am meisten das gewaltig aufgetürmte, alle wunderbaren Vorstellungen des Glaubensbekenntnisses mit gleichviel echtester Glaubenskraft als musikalischer Phantasie und kontrapunktischer Kunst kongenial vertonende „Credo" und — nach dem erschütternden Agnus dei — das unendlich zartsinnige, seelenvolle „Dona nobis pacem", in welchem das ganze Werk leise ausklingt. Nie ist die Bitte um Frieden rührender, herzinniger in Tönen ausgesprochen worden als hier am Schlusse von Bruckners Dmoll-Messe. Und wie fand sie gerade jetzt ein tausendfältiges Echo in aller Herzen: wer wünschte sich nicht aus tiefster Seele, daß die inbrünstige Bitte — nach glorreichem Sieg der gerechten Sache natürlich — baldmöglichst erfüllt würde?!

Von der Aufführung wäre noch zu sagen, daß als Solotenor wieder der vorjährige tüchtige Interpret (unter Pawlikowsky) Herr Hermann Gallos und als Bassist Herr Franz Markhoff (beide Hofopernsänger), dann als Sopran und Alt zwei Singvereinsmitglieder, die Damen J. Libesny und W. Kirweger, entsprechend mitwirkten, alle mit hingebendem Eifer um ihre nicht eben leichten Aufgaben bemüht. Freilich nicht gerade ein erstklassiges, aber immerhin befriedigendes Soloquartett bildend. An Stelle Prof. Valkers spielte diesmal — gleich verdienstlich — Hoforganist Prof. R. Dittrich den wichtigen Orgelpart.

Übrigens wird bei uns natürlich über der eifrigen Pflege des vaterländischen Meisters Bruckner — mit dessen Edur-Sinfonie (Nr. 7) Nedbal den Zyklus der Abonnementskonzerte des Tonkünstler-Orchesters eröffnet und von dem das Fitzner-Quartett

demnächst sein herrliches Streichquartett bringt, der drei anderen großen B der deutschen Musik, wie sie Bülow nennt — Bach, Beethoven, Brahms — durchaus nicht vergessen. Besonders die Kammermusik der zwei letztgenannten Meister kommt im jetzigen Musikjahr 1915/16 zur ausgiebigsten Vertretung. So führt Rosé wieder sämtliche Streichquartette Beethovens, auf fünf Abende verteilt, auf, an deren jedem die drei Schaffensperioden des Meisters berücksichtigt erscheinen. Der erste dieser Beethoven-Abende hat am 26. Oktober — die Quartette Op. 18 Nr. 1 F dur, E moll Op. 59 Nr. 2 und Op. 127 Es dur vorführend — mit denkbar größtem künstlerischen Erfolge stattgefunden: es schien, es wären die idealen Beethoven-Interpretationen des Quartetts Joachim wieder aufgelebt.

Beethovens sämtliche Piano-Violinsonaten bringen — an zusammen drei Abenden — zwei hierzu auch besonders berufene Künstler: Artur Schnabel und Karl Flesch.

Ferdinand Löwe dagegen, der an den Sinfonieabenden des Konzertvereins in chronologischer Folge die vier Sinfonien von Brahms spielen läßt, hat sich mit den Herren Adolf Busch und Paul Grümmer vereinigt, um im Abonnement an fünf Abenden die gesamte Kammermusik von Brahms mit Klavier vorzuführen. Ein rühmliches Zeugnis für Löwes künstlerische Unparteilichkeit, da man in ihm vor allem den berufensten orchestralen Bruckner-Interpreten schätzt und man einem solchen bei uns ein gleich hingebendes Interesse für Brahms früher absolut nicht zugetraut hätte. Von diesem leidigen Parteienzwist — hie Brahms, hie Bruckner! — ist man bei uns allerdings — Gott sei Dank! — längst abgekommen.

Das erste der vier Kammerkonzerte des Quartetts Fitzner — am 28. Oktober — war ausschließlich Mozart gewidmet und brachte von diesem Meister in durchaus sehr entsprechender Darbietung das letzte seiner berühmten Haydn gewidmeten Streichquartette in C dur, ein Divertimento in D dur (für Streichinstrumente und Hörner) und dazwischen eine von Frl. Klara Musil (jetzt ein stets bereites und auch stets willkommenes förmliches „Mädchen für alles" in Musikaufführungen jeglicher Art) beifällig gesungene Konzertarie („Laß, o Freund, uns standhaft scheiden").

Besonders stürmischen Beifall errang die einstige Altistin Frl. Edith Walker mit der glänzenden Wiedergabe der Opernarie aus Webers Oberon an dem zweiten der sogenannten „Deutschen Meister-Abende", welcher diesmal etwas kühn unmittelbar an Weber und Schubert — Gustav Mahler anreihte. Von letzterem kamen das Adagio aus der vierten Sinfonie (diesmal als „Das himmlische Leben" bezeichnet) und die Lieder eines fahrenden Gesellen zur Aufführung. Ein begeisterter Mahler-Verehrer, Kapellmeister G. Brecher, dirigierte, daher konnte es auch den genannten Stücken an lebhaftem Beifall nicht fehlen. Von Weber wurden noch die Oberon- und die Freischütz-Ouvertüre, von Schubert die unvollendete Sinfonie in H moll, die Entreaktes aus Rosamunde und ein Militärmarsch gebracht. Zu einem künstlerisch einheitlichen Eindruck kam man an diesem Abend nicht.

Schließlich sei noch eines besonders gelungenen Kammermusikabends gedacht, welchen zwei erstklassige Künstler, Herr Severin Eisenberger (Klavier) und der Konzertmeister des Tonkünstlerorchesters, Herr Fritz Rothschild (Violine), am 30. Oktober im kleinen Konzerthaussaale veranstalteten. Zwei der schönsten Duo-Sonaten, die erste der drei von Brahms (G dur Op. 78), welche der Meister so sinnig aus seinem „Regenlied" entwickelte und die andererseits mit ihrer zarten Intimität unverkennbar von Beethovens „Frühlingssonate" Op. 96 gleicher Tonart beeinflußt, dann die hochinteressante, noch zu wenig bekannte, individuellste Stimmungen ergreifend zum Ausdruck bringende in A dur von César Franck, wurden von den beiden Spielern so technisch vollendet, durchgeistigt und beseelt dargestellt, daß man wohl von Musteraufführungen sprechen darf. Ein gleiches gilt von der durch Herrn Eisenberger zwischen den beiden Duos allein gespielten, immer von neuem ergreifenden Klavierfantasie in C dur Op. 17 von Schumann, die der Tondichter mit seinem Herzblut geschrieben und in welcher das überraschende Beethoven-Zitat am Schlusse des ersten Satzes „Nimm sie hin denn diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang" (aus dem Liederkreis „An die ferne Geliebte") unverkennbar verrät, daß des Meisters Gedanken, als er das Werk schuf, doch noch vielmehr bei seiner Klara weilten als bei Liszt, welch letzterem er bekanntlich die Fantasie gewidmet.

Rundschau

Konzerte

Leipzig Drittes Gewandhauskonzert. Angekündigt war unter anderem eine neue Komposition von M. Reger: Mozartvariationen Werk 132. Die Direktion teilte mit, daß „durch die ungeklärte Rechtslage hinsichtlich der Erlangung von Aufführungsrechten im laufenden Konzertwinter die Aufführung neuer Werke wesentlich erschwert sein wird". So konnte auch „das Aufführungsrecht der genannten Komposition bisher nicht erlangt werden". Das ist von der Konzertdirektion sehr zuvorkommend und liebenswürdig, aber bei anerkannt langweiligen Tonsetzern durchaus überflüssig. Es ist keineswegs nötig, den Zuhörern das irgendwie „Neueste" vorzusetzen, zumal wenn man an dem vorigen und vorvorigen „Neuesten" desselben Komponisten zur Genüge erkannt hat, daß Wiederholungen von Nichtigkeiten zwecklos sind. Konzertleitungen haben nicht selten die Pflicht, der Mode den Rücken zu kehren. Wir wollen das Beste, nicht das Neueste. Mit diesem mögen sich die Variétés und Operettentheater abgeben. Im dritten Gewandhauskonzert war Mendelssohn kein Ersatz des Neuesten, sondern das Beste: eine seiner köstlichen Sinfonien und das klassische Violinkonzert, zum tausendsten Male gehört und doch wieder frisch und jung wie am ersten Tage. Es war ein Labsal trotz der besonders im langsamen Satze etwas unruhigen Auffassung des Solisten Herrn E. Braun, eines noch sehr jungen Mannes, der als Techniker fast einwandfrei ist, aber über den Unterschied zwischen dem Klange gegriffener und leerer Saiten gelassen hinwegsieht, außerdem noch nicht weiß, wo er obligaten Bläsern gegenüber zurückzutreten hat. Im Vortrage lag ihm Bruchs Schottische Fantasie besser als das Mendelssohnsche Konzert. Bruch selber steht uns heute näher als das „Schottische". Sein wundervolles G moll-Konzert, mag es noch so oft gespielt sein, wäre besser am Platze gewesen. Das Gewandhausorchester unter Prof. Nikischs glänzender Führung bewährte seinen alten Ruhm in Mendelssohns A dur-Sinfonie und Dvoraks warmblütigem Scherzo capriccioso, dessen nicht selten zerstückelte Art durch flüssige Ausführung gemildert ward. F. B.

In der Peterskirche veranstaltete Herr Max Ludwig mit seinem vortrefflich geschulten Chore ein Konzert, das sich schon durch sein Programm von ähnlichen Veranstaltungen abhob: es brachte nur alte deutsche Meister aus der Zeit um Bach herum. Schon das war ein Grund zur Zufriedenheit. Auch in der Kunst gibt es Unterlassungssünden, und wenn man in einer Musikstadt wie Leipzig nur vorübergehend den alten Meistern begegnet, so darf man nicht zufrieden sein. Es gehört mit zur Aufgabe der fleißigen Kirchenchöre, die ehrwürdigen Herren nicht zu vergessen, die im Glauben wie in der Kunst gleich groß dastanden, den tönenden Säulen des Protestantismus: Eccard, Schütz, Seb. Bach usw. lebendig ausdrucksvolle Physiognomien zu geben, das Verständnis für ihre Kunst weitesten Kreisen zu vermitteln. Sind wir auch — leider! — moderne und weltliche Menschen geworden, so sind wir doch dankbar, wenn wir nicht zu selten an die Quellen

hingeführt werden, nach jenen Stätten früherer Jahrhunderte, wo die starken Wurzeln der Musica sacra liegen. Man wende nicht ein, daß unserem größeren Publikum der historische Sinn fehle, der zur Würdigung der alten Meister nötig ist. Dieser Sinn ist da; er muß nur angeregt und gepflegt werden. Natürlich bedeutet das Studium der alten Meister eine unsagbare Mühe für den Dirigenten wie für die Sänger. Aber sie lohnt sich — allein schon durch die Verbreitung musikhistorischer Kenntnisse, die allen Empfänglichen gleichsam eine neue Welt eröffnen, von der sie wahrscheinlich sonst keine Ahnung erhalten hätten. Durch die Beharrlichkeit liebevollen Einstudierens wird auch das Fremdartige der ersten Begegnung mit den alten Meistern bei Sängern und Hörern gar bald gebrochen, das Verständnis für den alten Stil klarer, der Vortrag geläufiger werden. Daß der Petrikirchenchor schon in diesem ersten „historischen" Konzert seine Vertrautheit mit den alten Meistern zeigte, so stilvoll, sicher und klangschön den Pachelbel, Eccard, Schütz, Stobäus und Bach sang, verdient hohe Anerkennung, ebenso wie die solistische Mitwirkung der Damen Hedwig Borchers, Schultz-Birch und der Herren Schachtebeck und Otto Ludwig und das kleine tapfer musizierende Orchester mit einem ausgezeichneten Solotrompeter warm belobt werden müssen. An der Orgel saß Prof. Straube, der mit seiner reifen Künstlerschaft den milden Geist, das wunderbar sinnige Gemüt des Nürnberger Pachelbel, die Kraftnatur des Lübecker Buxtehude (Präludium und Fuge in G moll) belebte. E. M.

Zu einer Aufführung von Händels zeitgemäßem gewaltigem Chororatorium „Israel in Ägypten" in Chrysanders Bearbeitung hatten sich am 7. November in der vollbesetzten Alberthalle der Leipziger Riedelverein und der Chemnitzer Lehrergesangverein unter Leitung von Professor Mayerhoff zusammengetan und damit einen Chorkörper erreicht, der den großen Anforderungen dieses Werkes durchaus gewachsen war. Die technische und geistige Vorbereitung verdient volles Lob. Vereinzelte vorzeitige Einsätze und eine gefahrdrohende Irrung im zweiten Teile ausgenommen, gelangen die meist sehr schwierigen Chorsätze, die den bei weitem größten Teil des Oratoriums füllen, ganz ausgezeichnet. Die Solisten waren teils gut, besonders Frau Helling, teils mäßig. Dem städtischen Orchester, in dem sich einige obligate Instrumente (Sologeige, Trompete, Oboe usw.) hervortaten, nebst Orgel und Klavier sind gute Führung und wirksame Abrundung des Gesamtklanges nachzurühmen. F. B.

Prag Unsere Konzertsaison, die gleich anfangs Oktober mit kräftigen Lebenszeichen einsetzte, ließ auch die zweite Oktoberhälfte nicht zu kurz kommen; Vieles, Schönes und vor allem fast durchweg Gutes gab es wiederum zu hören. So unter anderem im I. Philharmonischen Konzerte im Neuen Deutschen Theater am 21. Oktober, mit dem die Direktion (Heinrich Teweles) das neue Abonnement recht kunstwürdig eröffnete, und dies um so mehr, als es Tonwerke österreichischer Komponisten brachte und unter Verzichtleistung auf den üblichen „berühmten" fremden Solisten nur von bodenständigen eigenen Künstlern bestritten wurde. Das Hauptwerk dieses Konzertes war Johannes Brahms' bei uns nur leider zu selten gehörte erste (C moll) Sinfonie, deren tiefe Schönheiten und gewaltigen Inhalt Alexander v. Zemlinsky, der geniale musikalische Leiter des Abends, und seine vortreffliche Künstlerschar restlos ausschöpften und vermittelten. Das zweite größere Orchesterwerk des Abends war eine „Serenade für Streichorchester Nr. 3" des auch als Lehrmeister und Theoretiker berühmt gewordenen Wiener Tonsetzers Robert Fuchs, eine ebenso klangschöne wie formvollendete Meister- und Musterarbeit der neuzeitlichen Musikliteratur. Die erste Abteilung des Konzertes, die durch Schuberts Rosamunden-Ouvertüre sinnig eingeleitet wurde, war der Liedkomposition Österreichs gewidmet. Freilich muß ich gestehen, daß diese durch ganz andere Liedermeister hätte vertreten sein können als durch die Werke Freiherr von Procházkas und Franz Schrekers, ohne damit der Kunst dieser beiden wehtun zu wollen. Insonderheit der Blumenstrauß Procházkascher Lieder enthält eine Menge edlerer Blüten als die von der vortragenden Solistin (Frl. Paula Ferry) ausgewählten. Die modernen Lieder Franz Schrekers, dessen Oper „Der ferne Klang" im Laufe der diesjährigen Spielzeit auch bei uns aufgeführt werden soll, fanden beim Publikum nur wenig Anklang, trotzdem sich Baritonist Herr Kriener ihrer wärmstens angenommen hatte.

Ein bedeutendes Kunstereignis war auch das am 23. Oktober im großen Konzertsaale des Künstlerhauses Rudolfinum unter dem Protektorate des Erzherzogs Franz Salvator zugunsten des Roten Kreuzes veranstaltete Wohltätigkeitskonzert. Hier lernte man namentlich die Kapelle unseres 73. Infanterieregiments, über die ich in Kürze bereits in meinem letzten „Prager Brief" berichtete, als ein auf beachtbarer Höhe stehendes Sinfonieorchester kennen, das unter Leitung seines musiktüchtigen Kapellmeisters Lorenz mit Liszts sinfonischer Dichtung „Les Préludes" und Wagners Meistersinger-Vorspiel Triumphe feierte; ein besonderes Lob aber gebührt diesem wackeren Orchester für die ausgezeichnete Begleitung der beiden mitwirkenden Solisten, der jugendlichen reichbegabten Geigerin Frl. Amalie Bartfeld, die als Hauptvortragsstück Bruchs zweites Violinkonzert bescherte, und des Dresdener Pianisten Franz Wagner, der Eduard Schütts F moll-Konzert zu blendender Wirkung brachte.

Die Böhmische Philharmonie (Leitung: Wilhelm Zemánek) hatte ihr drittes Saisonkonzert (17. Oktober) dem deutschen Altmeister Johann Sebastian Bach gewidmet, dessen erstes und sechstes Brandenburger Konzert, die Orchestersuite Nr. 3 (D dur) und die Altarie aus der Kantate Nr. 34 auf der Vortragsordnung standen; den Cembalopart versah der Leipziger Orgelmeister Prof. Straube, der tags darauf an der gleichen Stätte (Smetana-Saal) in einem eigenen Konzerte seine ragende Kunst in Werken Händels, Bachs und Liszts bewundern ließ. Das vierte Konzert der Böhmischen Philharmoniker brachte neben Liszts oft gehörter sinfonischer Dichtung „Les Préludes" Bruckners herrliche siebente Sinfonie (E dur) und als Solisten den böhmischen Geiger Jaroslav Kocian, dessen vollendetes Spiel dem Violinkonzert in D moll (Op. 8) von R. Strauß zu ungeheuerem Beifall verhalf. Im fünften Konzert der Böhmischen Philharmonie endlich (31. Oktober) hörten wir Beethovens (fünfte) Schicksalssinfonie, deren erster Satz mir persönlich nur zu flüchtig gespielt erschien, während das Andante in unvergleichlich sanghafter Weise herausgebracht wurde, und Tschaikowskys Symphonie pathétique (Nr. 6, H moll).

Edwin Janetschek

Kreuz und Quer

Altenburg. Im Herzoglichen Hoftheater erschien am 3. November die erste der beiden für diesen Winter versprochenen Uraufführungen, die Operette „Der dumme August", Text von Bruno Decker und Robert Pohl, Musik von Rudi Gfaller. Die Neuheit hatte starken äußeren Erfolg.

Berlin. Musikdirektor Adolf Göttmann, Musikreferent der „Täglichen Rundschau", Schriftleiter der Deutschen Tonkünstler-Zeitung und Vorsitzender des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine sowie des Berliner Tonkünstlervereins, konnte am 1. November auf ein 25 jähriges pädagogisches Wirken in Berlin blicken. Göttmann, ein Schüler von Joachim Raff, Julius Stockhausen und Julius Hey, 1861 in Darmstadt geboren, kam nach 9 jähriger praktischer Tätigkeit als Bühnen-Konzertsänger und Kapellmeister im Jahre 1890 nach Berlin.

— Eine neue Kammermusik-Vereinigung haben die Herren Julius Thornberg, der erste Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, Arnold Földesy, der erste Solocellist derselben Kapelle, und Max Fiedler gegründet.

Stettin. Kapellmeister Karl Büsing, der zuletzt vier Jahre in Stettin, zunächst am Bellevue-, dann am Stadttheater

als Kapellmeister gewirkt und sich im Mai dieses Jahres freiwillig zum Heeresdienst gestellt hat, ist durch einen Granatsplitter getötet worden. Büsing, der im 27. Lebensjahre stand, stammte aus Bremen.

Stradals Bach- und Wagner-Bearbeitungen

August Stradal: Bearbeitungen für Klavier zweihändig: J. S. Bach, Sechs Brandenburgische Konzerte; Rich. Wagner, Stücke aus sämtlichen Opern und Musikdramen. (Verlag von J. Schuberth & Co. in Leipzig; Preis der einzelnen Hefte: 1,20 Mk. bis 3,50 Mk.).

Unser hochgeschätzter Mitarbeiter August Stradal steht unter den Klavierbearbeitern von Orchesterwerken gegenwärtig an erster Stelle. Ein echter und hervorragender Schüler Franz Liszts, verfährt er getreulich nach des Meisters Vorbild und hat dessen Ideen auf diesem Gebiete selbständig weiter ausgebaut. Seine Klavierübertragungen haben selbstverständlich hohe pianistische Reize und Werte, gehen aber zentralmusikalisch weit über diese Bedeutung hinaus und geben, soweit es überhaupt möglich ist, ein derart orchestrales Gesamtbild der Vorlagen, daß sie als ideale Klavierpartituren bezeichnet werden können. Es gibt keinen besseren Ersatz fürs Haus und keine bessere Vorbereitung zum Verständnis der Originalwerke als Stradals Klavierbearbeitungen. Freilich setzen sie gute Spieler voraus, aber auch schon ihr Lesen bringt hohen Gewinn und außerordentliche Genüsse. Friedrich Brandes

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 47

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 18. Nov. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Der Burgkobold

Komische Oper in 1 Akt (nach dem gleichnamigen Lustspiel Lad. Stroupežnickys) von Vitězslav Novák

Uraufführung im Böhmischen Nationaltheater in Prag

Besprochen von **Edwin Janetschek**

Vitězlav Novák, den man bisher nur als erfolgreichen Tonsetzer auf dem Gebiete der Kammermusik und Sinfonie kannte, hat nun auch der Oper seinen Tribut gezollt, und zwar, was gleich von vorneherein festgestellt sei, mit einem ganz bedeutsamen inneren Erfolge, dem der äußere aus lokalpatriotischen Gründen natürlich in keiner Weise nachstand. Die Lösung des Problems der modernen komischen Oper brachte diese Oper freilich so wenig wie viele andere vor ihr.

Einige biographische Daten über Novák dürften schon darum am Platze sein, weil Novák in seiner Eigenschaft als Lehrer der Komposition am Prager Musikkonservatorium als der Mitbegründer und Führer der jungtschechischen Tondichterschule gilt. Das gegenwärtige Lehramt am hiesigen Konservatorium übernahm er als Erbe seines berühmten Vorgängers Anton Dvořák. Novák, der am 5. Dezember 1870 zu Kamenitz a. d. Linde geboren wurde, verdankt seine musikalische Einführung in die Welt keinem Geringeren als Johannes Brahms, der ihn dem Berliner Verleger Simrock empfahl. Zwei sinfonische Werke Nováks, eine Orchestersuite im slowakischen Stile und ein sinfonisches Tongemälde „In der hohen Tatra“, haben ihren Weg auch in die Konzertsäle des Auslandes gefunden.

Es muß wundernehmen, daß Novák, der die Kompositions- und Instrumentationstechnik in schlechthin vollkommener Weise beherrscht und dessen tonschöpferische Art sich durch ein seltenes Charakterisierungsvermögen, gesangliche Innerlichkeit und tonmalerischen Reiz auszeichnet, sich nicht früher schon an dem Stil der Oper, der seinem musikalischen Wesen so nahe liegt, versucht hat. Daß seine Wahl nun bei diesem ersten Versuche auf das alte Stroupežnickysche Lustspiel „Der Burgkobold“ fiel, mag begreiflich und verzeihlich erscheinen, da der Stoff immerhin genug reichliche Abwechslung der Stimmungen bietet und auch die Verwendung der slawischen Volksweise als Unterton gestattet; die naive Handlung des Stückes allerdings vermochte auch Nováks geistreiche und blendende Musik nicht zu verbessern und begreiflicher zu machen.

Der „Burgkobold“ ist das junge, auf tolle Streiche sinnende, ausgelassene Söhnchen eines glücklich verheirateten Ritterehepaares auf Schloß Zwikow, das teils bewußt, teils unbewußt zum Anstifter einer sich in Wohlgefallen auflösenden ehelichen Eifersuchtsgeschichte wird. Nováks Musik in ihrer überreichen motivisch-polyphonen Art und in dem Gewande einer so modern als nur möglich gehaltenen Orchestrierung paßt zu den schlicht-naiven Begebenheiten auf der Bühne wie etwa musikdramatische Töne zu einem Volksliede. Unter der thematisch komplizierten Satzweise Nováks leidet auch der erforderliche rasche Fortgang der an und für sich dürftigen und episodenartigen Handlung, was sich am meisten gleich in dem über Liebe und Wein philosophierenden Eingangsdialog der beiden männlichen Figuren des Stückes offenbart. Nováks komische Oper verzichtet auf ein vorbereitendes Vorspiel und setzt sofort mit der erwähnten Dialogszene ein. Ist die Musik zum „Burgkobold“ im allgemeinen wohl zu kompliziert und pathetisch, indem sie einerseits einen meist überflüssigen ungeheueren Orchesterapparat in Bewegung setzt und mit den raffiniertesten technischen Kompositionsmitteln arbeitet und anderseits jede kleine und kleinste Begebenheit der Handlung doppelt und dreifach unterstreicht, so ist sie im besonderen doch das genial zu nennende Werk eines Meisters, dessen Hand sich eben gerade an dieser ganz ausgezeichnet charakterisierenden Detailarbeit verrät. Am besten geraten finde ich die lyrisch-volkstümlichen Stellen der Oper, in denen Novák blühende Melodik mit warmer Stimmung verbindet, und jene, in denen es nur auf die Charakterisierung des Wortinhaltes und der allgemeinen Szene ankommt; da neckt, tollt und sprudelt es im Orchester in ganz vortrefflicher Schalksmanier. Aber auch den gesetzteren Witzworten und Verlegenheitsmomenten der Handlung fehlt es nicht an geeigneter Musik. Besonders zu bemerken ist der leichte, übrigens vorherrschende Konversationston der Oper, der in sehr fließender Weise getroffen ist. Unvorteilhaft aufgefallen ist mir an der Musik zum „Burgkobold“ die übergroße Sparsamkeit mit der ungeraden Taktart. Man darf jedenfalls gespannt sein, Nováks so vielverheißend begonnenem Schaffen auf dem Gebiete der Oper in einem der Handlung dankbareren und seiner musikalischen Art gelegeneren Bühnenwerke wiederzubegegnen.

Die Aufführung der Oper selbst verdient alles Lob

und zeigte die tschechische Nationalbühne wieder in ganz hervorragender Größe und Vollkommenheit. An erster Stelle zu nennen ist das herrliche, unter Kovařovic' Leitung stehende Orchester, das die Klangfeinheiten und Delikatessen der Novákschen Partitur restlos ausschöpfte und vermittelte. Unter den Solisten ragte namentlich Herr Pollert in der Rolle des Schloßherrn von Zwikow und das jugendlich-reizvolle Frl. Miřiovska als „Burgkobold" hervor; doch hatten auch die übrigen Mitwirkenden (Fr. Horvát, Frl. Pivoňka, Frl. Šlechtova und Herr Lebeda) redlichen Anteil an der ausgezeichneten Aufführung.



Wagneriana

Eine Erwiderung von Prof. Dr. **K. Bapp**

In dem Aufsatz „Wagneriana" der Nr. 45 dieser Zeitschrift hat ein „Unmaßgeblicher" über einen Meister, dem das deutsche Volk in seiner Mehrzahl dankbare Verehrung entgegenbringt, in Ausführungen gesprochen, die nicht bloß „anfechtbar", sondern größtenteils nachweislich unrichtig sind. Soweit sie die Bühnenmusik überhaupt, also ebensowohl Mozart und Weber wie Wagner angehen, erscheint eine Widerlegung überflüssig. Auch über bloße Geschmacksfragen ist nicht zu streiten. Das Falsche aber darf nicht unwidersprochen bleiben, zumal es leider an so ins Auge fallender Stelle sich hervorwagen durfte.

Daß Wagner Zeitgenossen wie Mendelssohn und Schumann nicht anerkannte, soll beweisen, er habe nur für die eigene Kunst gearbeitet. Weiß der Unmaßgebliche nicht, daß Wagner für seine Zeitgenossen Liszt und Bruckner warm eingetreten ist, von denen der letztere ihm doch gewiß wenig nützen konnte?

Die als „genial" anerkannte Kleinarbeit der Wagnerschen Spätwerke soll der großzügigen Architektur des Beethovenschen Sinfoniesatzes nicht gleichwertig sein. Wer hat denn aber an die Stelle der Nummern-Oper die sinfonische Einheit des musikdramatischen Aktes gesetzt? Die Kleinarbeit ordnet sich doch den architektonischen Hauptlinien unter und kann daher mit diesen überhaupt nicht verglichen werden.

Über Unverständlichkeit der Worte im Sprechgesang hat bei guten Wagnersängern noch niemand geklagt.

Die Dichtungen Wagners und auch ihre Sprache, die allerdings nicht für sich allein wirken soll, sondern für die Ergänzung durch die Musik berechnet ist, sind von Berufenen wie Nietzsche, Gottfr. Keller, Wildenbruch, H. v. Wolzogen und Golther bewundert und z. T. eingehend gewürdigt worden. Mit seiner Gestaltung der Heldensage waren Kenner wie die Germanisten Rud. Hildebrand und W. Golther voll einverstanden.

Für Nervenschwache ist Wagners Musik freilich nicht geschaffen worden. Wenn trotzdem eine „in Melancholie versunkene Dame" in ihr wie bei Beethoven Ruhe fand — und damit stimmt die Erfahrung zahlreicher Verehrer Wagners —, so beweist dies, daß seine Musik nicht überall „Feuersbrunst und Sturm" ist. Kennt der Unmaßgebliche nicht die Waldszene des Siegfried, die Liebeswacht des Tristan, den ganzen dritten Akt der Meistersinger und des Parsifal?

Zur musiktheoretischen Schriftstellerei hatte Wagner bekanntlich durchaus keine Neigung. In Paris zwang ihn dazu die Not, später die Verständnislosigkeit und Feindseligkeit, mit der man zuerst seiner Kunst begegnete. Daß es heute noch nötig sein würde, den Meister gegen Verunglimpfung in Schutz zu nehmen, hätte ich nicht geglaubt, zumal wir gegenwärtig alle Ursache haben, uns mit Stolz unserer großen Künstler zu freuen, die selbst der Feind gelten lassen muß. Schwächen verkennt der Einsichtige auch an Wagners Werken nicht, aber seine Verdienste stehen geschichtlich fest. Man fühlt sich an Nietzsches antiwagnerische Pamphlete erinnert. Dessen Abwendung von Wagner fällt aber mit seiner durch Überarbeitung entstandenen Nervenerkrankung zusammen. Vestigia terrent.

Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Mit einer im ganzen vortrefflichen Aufführung der siebenten Sinfonie Bruckners (Edur) hat Nedbal am 4. d. M. den Zyklus der 8 Abonnementskonzerte des „Tonkünstler-Orchesters" würdig begonnen. Es muß einen überzeugten Bruckner-Verehrer herzlich freuen, wie der heißblütige, früher mitunter etwas allzu ungestüme Nedbal den in der genannten Sinfonie gegebenen technisch wie geistig überaus schwierigen Aufgaben von Aufführung zu Aufführung immer näher kommt, so daß er sie jetzt fast ebenso überzeugend löst wie F. Löwe, der freilich noch immer der berufenste aller Bruckner-Interpreten bleibt. (Nikisch nicht zu vergessen. Die Schriftleitung.) Wie immer machte auch diesmal das wunderbare, so grandiös gesteigerte und dann so verklärt ausklingende Trauer-Adagio der Edur-Sinfonie (in Cismoll) den tiefsten Eindruck, ein Stück, welches Bruckner bekanntlich in einer höchst merkwürdigen Vorahnung vor Wagners Tod entwarf, es aber erst, als die inhaltsschwere Depesche aus Venedig eingetroffen, als einen wirklichen Grabgesang schmerzerfüllt vollendete. Eine Tatsache, die ich aus Bruckners eigenem Munde habe, daher niemand mehr daran zweifeln sollte, wie es leider in seiner Bruckner-Biographie der sonst um die edle Sache hochverdiente, voriges Jahr dahingegangene geistvolle Rudolf Louis getan. Als sich der Beifallssturm nach dem Finale der Brucknerschen Sinfonie endlich gelegt hatte, trat das anmutige junge Fräulein Nroa Duesberg vor, um mit vollendeter Technik und schönstem Ausdruck — besonders in der Kantilene — Brahms' herrliches Violinkonzert zu spielen, natürlich auch von verdientem, lebhaftem Beifall belohnt. Auf diese liebenswürdige Leistung und die graziöse Erscheinung paßte wahrhaft die schmeichelhafte Bezeichnung einer „Geigenfee", welche dereinst Hans v. Bülow Frau Norman-Neruda zusprach, die sich freilich Nora Duesberg an Virtuosität noch weit überlegen zeigte, an deren Wiege aber gerade die Grazien nicht standen. Die selten gehörte sogen. zweite Leonoren-Ouvertüre Beethovens beschloß. In Wirklichkeit war sie bekanntlich die erste, mit der die Uraufführung des unsterblichen „Fidelio" am 20. November 1805 im hiesigen Theater an der Wien eröffnet wurde. „Sie ist dämonisch, diese Zweite, im einzelnen wohl noch kühner als die bekannte große Dritte" — konnte Schumann mit Recht von ihr sagen, besonders wenn man dabei an die überwältigende hochdramatische Steigerung denkt, welche in der „Zweiten" zu dem Trompetensolo (hier in Esdur erklingend) führt. Aber im großen und ganzen ist die Dritte (vielleicht doch die Krone aller klassischen Opern-Ouvertüren?), namentlich durch die faszinierende letzte Seite, von der schwierigen Geigenpassage an noch gewaltiger. Man konnte sich wieder davon überzeugen, als ungarische Musiker, die „Budapester philharmonische Kapelle", am 7. d. M. ihr erstes hier gegebenes Konzert damit eröffneten. Es wird noch davon die Rede sein.

Wenn von den vier großen „B" der deutschen Musik **B**ach, **B**eethoven, **B**rahms, **B**ruckner im ersten Nedbalschen Sinfoniekonzert nur die drei letzten vertreten waren, so bekam man das erste, d. h. Urvater aller modernen Musik, J. S. Bach, in einem von dem jugendlichen Konzertmeister des Konzertvereins Adolf Busch veranstalteten eigenen Abend zu hören, welcher in stilvollster Weise des Meisters stimmungenreiche Cdur-Sonate für Violine allein vortrug, und nicht minder bedeutsam in seiner — Bachs — prächtigen Ddur-Suite für Orchester, mit welcher die Philharmoniker unter der Leitung Weingartners am 7. d. M. mittags ihren Zyklus von Abonnementskonzerten eröffneten. Diese Bachsche Suite mit ihren wie ein Stahlbad wirkenden raschen Sätzen voll Leben und gedrungener Kraft und ihrem als Solostück noch mehr bekannten, bestrickend gesangvollen „Air", dann J. Haydns Cmoll-Sinfonie (eine der 12 Londoner, in der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe Nr. 9, die einzige darunter, welche gleich mit einem Allegro anfängt), endlich die spezifisch-humoristische Achte Beethovens in Fdur:

ein hochklassisches und zugleich populäres Programm, vom unübertrefflichen Orchester und seinem bewährten Führer erstklassig wiedergegeben: was will man mehr?! Zu berichtigen wäre nur die bei der Ankündigung des Programms in den Zeitungen der Haydnschen C moll-Sinfonie beigefügte Bemerkung, daß diese Sinfonie jetzt eine Erstaufführung der Philharmoniker bedeute. Sie ist vielmehr von der letzteren schon am 17. Januar 1886 unter Hans Richter gespielt worden (damals nach der vor dem Wiener Publikum erstmalig als Novität erscheinenden E moll-Sinfonie Nr. 4 von Brahms); eine besonders fein ziselierte Darstellung desselben Haydnschen Meisterwerkes (das wohl nicht gerade zu seinen bedeutendsten zählt) verdankten wir voriges Jahr Ferd. Löwe an dem dritten der von ihm geleiteten Sinfonie-Abende des Konzertvereins (am 25. November 1914).

Adolf Busch wollte ursprünglich an seinem eigenen Konzertabend statt der erwähnten Bachschen Solosonate in C (aus welcher er besonders die großartige Fuge famos herausbrachte) dem Publikum eine selbst komponierte Neuheit: Orchestervariationen über den Radetzkymarsch vorführen Warum er dann die Programmänderung vornahm, wissen wir nicht. Außer Bach spielte er an diesem Abend noch die zwei populärsten Meisterkonzerte für Violine, das Beethovensche und das Mendelssohnsche durchaus einwandfrei und mit dem ihm eigenen jugendlich-liebenswürdigen Enthusiasmus. Das Beethovensche Konzert hatte er überdies mit zwei wohldurchdachten neuen Kadenzen ausgestaltet, denen ich aber doch die bewährten Joachimschen vorziehen möchte. F. Löwe und das begleitende Konzertvereinsorchester: eine Musterleistung für sich, der vortrefflichen des Solisten durchaus gleichwert. Ganz eigenartige Genüsse bereitete uns unter Mitwirkung des Rosé-Quartetts der ausgezeichnete Soloflötist der Philharmoniker Ary van Leeuwen durch ein am 2. November veranstaltetes Konzert. Da wußte er zuerst einen erlauchten Flötenspieler und -komponisten — Friedrich den Großen — in der vorteilhaftesten Weise darzustellen in einem dreisätzigen Konzerte desselben mit kleinem Orchester, in welchem das gefühl- und gesangvolle Adagio am meisten ansprach, aber auch die beiden raschen Ecksätze durchaus nicht veraltet klangen, vielmehr so, als wären es neu aufgefundene Händelsche oder Bachsche Stücke kernigster Erfindung. Es folgte die Uraufführung eines interessanten, eminent modern harmonisierten, national angehauchten Quintetts für Flöte, Violine, 2 Bratschen und Violoncell von dem talentvollen jungen Ungar Hans Gál, der — als „Feldgrauer" erscheinend — wiederholt gerufen wurde. M. Regers teils ganz klassizistisch einfaches, dann wieder kapriziöses Trio für Flöte, Violine und Bratsche und Jan Brandts-Buys Quintett für Flöte und Streichquartett, eine klangschöne und stimmungsvolle, wenn auch nicht sehr originelle religiöse Programmusik, mit Überschriften an die Weihnachtszeit erinnernd, waren schon von früher her bekannt. Jedenfalls hatte Ary van Leeuwen an diesem Abend wieder einen vollen Erfolg zu verzeichnen und konnte Wien auf den künstlerischen Besitz dieses gottbegnadeten Holländers, gerade jetzt inmitten der furchtbaren Kriegszeit, gleichsam symbolisch die freundliche Gesinnung seines Vaterlandes für uns andeutend, wahrhaft stolz sein.

Hell aufloderte die patriotische Begeisterung im letzten Konzert (zugleich 71. Stiftungsfeier) des Wiener Männergesangvereins bei den verschiedenen alten und neuen Soldatenliedern oder sonst zeitgemäßen Gesängen, vor allem in Heubergers „Tiroler Nachtwache von 1809" mit dem gerade jetzt wieder so überaus aktuellen, packenden Eichendorffschen Text. Natürlich mußte das Stück wiederholt werden, welche Ehre aber auch Josef Reiters stimmungsvollem neuen Chor „Zur Ruhe" widerfuhr und Adolf Kirchls „neckischem Elfenlocken im Walde", auf eine ganz eigenartige Echowirkung angelegt. In solchen dynamischen Effekten ist der „Männergesangverein" noch immer unerreichter Meister, ein zarteres, sich dem Hauche mehr näherndes Pianissimo, ein imposanteres Fortissimo mit all den sorgfältigsten, feinsten Übergängen inzwischen steht mindestens in Wien doch keinem Konkurrenzvereine zu Gebote. Dabei merkte man diesmal kaum, daß so viele der wackeren (jüngeren) Sänger „eingerückt". Die alte Garde ersetzte durch ihre wunderbare Disziplin, Schlagfertigkeit und Stimmkraft, was etwa an Zahl gegen früher abging. Die Chorvorträge wurden mit gewohnter Energie und Feinfühligkeit von den Herren Keldorfer und Luze geleitet. Auch an wirkungsvollen Zwischennummern fehlte es nicht. So sang Frl. Klara Musil (die jetzt ihren Verband mit der Volksoper gelöst und sich ganz dem Konzert gewidmet) mit verdientem Beifall die enorm schwierige Koloratur-Arie der Konstanze aus Mozarts „Entführung aus dem Serail", nachdem sie schon früher das etwas unerwartet erscheinende Solo in Reiters neuem Chor „Zur Ruhe" gesungen. Nicht minder gefiel der tüchtige Geiger Fr. Georg Steiner mit Wagner-Wilheljms reizendem „Albumblatt" und Tartinischen Variationen über ein Thema von Corelli. Am Klavier: der treffliche Hoforganist Valker. Somit im ganzen wieder ein Ehrenabend für den Wiener Männergesangverein und alle seine Mitglieder wie künstlerischen Freunde.

Über die zwei sensationellen Orchesterkonzerte der Budapester Philharmoniker (von denen das erste gestern Montag den 8. d. M. mit glänzendem Erfolg stattgefunden) und die letzten wichtigeren Vorkommnisse an der Hofoper, in der gleich nacheinander drei Tenöre gastierten, von denen einer — Hr. Schmieter vom Hoftheater in Kassel — auch bereits engagiert wurde, das nächste Mal.

Rundschau

Oper

Barmen Wie im Kriegswinter 1914/15 wird auch während der Spielzeit 1915/16 der Theaterbetrieb nur ein auf 2 Wochentage und den Sonntag beschränkter sein. Die Eintrittspreise sind für sämtliche Vorstellungen möglichst niedrig bemessen. Der äußere Erfolg dieser Einrichtung zeigte sich gleich bei der Eröffnungsvorstellung am 31. Oktober, dem Tannhäuser, der vor ausverkauftem Hause gegeben werden konnte. Allerdings war beim „Tannhäuser" noch nicht von einer allseitig abgerundeten Leistung die Rede. Das Mitgliederverzeichnis weist fast lauter neue Namen auf. Vorerst werden noch mancherlei Schwierigkeiten zu überwinden sein, bis sich der Einzelne in das Ganze eingelebt hat. Der verantwortliche erste Kapellmeister Reuß wird sich den einen und anderen Musiker im Orchester zur Erreichung höherer Ziele noch verbessern müssen. Ebenso bedürfen die Chor- und Einzelleistungen auf der Bühne hier und da noch des letzten Schliffes. Recht erfreulich war schon die Verkörperung der Elisabeth durch Thilde Reuß-Walsch und die Venus der Barbara Eldredge, des Landgrafen durch Leo Kaplan und des Wolfram des Harold Eldredgen. Schöne und überraschende Bühnenbilder bot die Spielleitung von Franz Mannstaedt. H. Oehlerking

Elberfeld. Nach bewährter Einrichtung des ersten Kriegswinters hat unser Stadttheater Anfang Oktober seine Pforten wieder geöffnet. Gespielt wird zu bedeutend ermäßigten Preisen am Dienstag, Donnerstag, Samstag (stets volkstümliche Vorstellungen bei äußerst niedrigem Eintrittspreis) und Sonntag (Nachmittag und Abend). Die Aufführungen waren bisher fast alle ausverkauft. (Der Überschuß aus dem ersten Kriegswinter betrug 25000 Mk.; er wurde unter die Mitglieder verteilt.) Der Oktoberspielplan weist die besten Werke unserer Literatur auf: Lohengrin, Tannhäuser, Fliegender Holländer, Waffenschmied, Hoffmanns Erzählungen, Bettelstudent. Das künstlerische Gelingen der Oper scheint gesichert zu sein; dafür

bürgen die Namen des 1. Kapellmeisters Hans Knappertsbusch, des Spielleiters Boettcher und tüchtiger Solisten: F. Stein (Heldentenor), Stieber (lyrischer Tenor), Hunold und Zilken (Bariton); Agnes Poschner und Hanna Dewern (Sopran) u. a. Auch mit den Leistungen des Chores konnte man zufrieden sein. Besonders hervorzuheben ist die sorgfältige Pflege der klassischen Operette: Der „Bettelstudent" war mit unsern besten Kräften unter Leitung des 1. Kapellmeisters einstudiert und erfuhr vor vollbesetzem Hause eine tadellose Wiedergabe.

H. Oehlerking

Konzerte

Barmen Die Barmer Konzert-Gesellschaft hat zu einer Neuerung gegriffen, die sich der Nachahmung empfiehlt: anstatt Dauerkarten auszugeben, sind die Eintrittspreise so niedrig gestellt, daß der Besuch des einzelnen Konzertes jedem Musikfreund ermöglicht ist. Die in den Männerstimmen durch Einberufung zur Fahne entstandenen Lücken haben wohl nicht restlos ausgefüllt werden können, was sich namentlich im Chortenor hinsichtlich der Tongebung und -fülle ab und zu bemerkbar machte. Hiervon abgesehen, hinterließen die herrlichen und dankbaren Chöre der aufgeführten J. Haydnschen Schöpfung einen tiefen Eindruck. Die Solistenrollen waren mit bekannten tüchtigen Kräften besetzt. Anna Stronck-Kappels prächtig ausgebildeter Sopran ist immer noch voll jugendlichen Glanzes und Kraft; seinen Ruf als Meister des Oratoriengesanges bewährte aufs neue Dr. Felix v. Kraus; neben diesen beiden auserlesenen Kräften hatte G. Walters in der Höhe manchmal etwas weniger schmelzvolle Tenor einen nicht immer leichten Stand.

Zur großen Freude aller Kammermusikfreunde hat Frau Ellen Saatweber-Schlieper die im ersten Kriegsjahre unterbrochenen Konzerte nun wieder aufgenommen, zum zwölften Male seit Bestehen dieser Einrichtung, die sich nach Auswahl und Ausführung der Programme bisher als mustergültig erwies. In zweierlei Beziehung machte freilich das erste dieswinterliche Konzert von der alten Gewohnheit eine auffallende Ausnahme: die Zeitdauer (2½—3 Stunden!) war zu lang, der Klaviersolist M. Reger war scheinbar nicht in der rechten Spielstimmung, worunter der 4 händige Vortrag mit Frau Ellen Saatweber-Schlieper der Arie mit 30 Veränderungen (Goldberg-Variationen für zwei Klaviere) oft ganz merkbar litt. Den berufenen Bach-Spieler erkannte man hingegen vollends wieder in S. Bachs Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier (C und Fis moll, As dur), die er meisterlich spielte. Auch seine Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart für zwei Klaviere (Thema aus der Frühlingssonate von Mozart) kam exakt, flüssig und eindringlich an beiden Instrumenten durch dieselben Vortragenden zur Darstellung. Frau Anna Kaempferts melodischer und hellglänzender Sopran kam in Liedern zur feinsten Wirkung. Die Regerschen Lieder erwiesen sich bei ihrem Konzertvortrag von sehr verschiedener Wirkung. Im allgemeinen konnte man untrüglich feststellen, daß sie vom Publikum häufig nicht recht verstanden und infolgedessen auch nicht in richtiger Weise beurteilt werden konnten und können. Die melodische Linienführung ist nicht einfach, volkstümlich und eingänglich genug; dasselbe ist von der harmonischen, modulatorischen und rhythmischen Behandlung zu sagen. Es herrscht in den Klavierstimmen in mehr als einer Hinsicht eine gewisse Unruhe vor, die den ästhetischen Genuß stark beeinträchtigt. Trotzdem sich Frau Anna Kaempfert als berufene Sängerin die größte Mühe gab, sprachen doch nur wenige Lieder voll und ganz beim Publikum an.

Auch die Vereinigung der Kammermusikfreunde Barmen setzte Mitte Oktober ihre Abende wieder fort. Lobenswert ist die geschmackvolle Zusammenstellung und das sorgfältige Vermeiden von Überfülle der Programme. Der erste Abend war Johannes Brahms gewidmet: Sonate G dur für Klavier und Violine Op. 78; Trio H dur für Violine, Klavier und Cello; Lieder. Letztere wurden von Cl. Grote-Dickmann geschmackvoll gesungen. Therese Pott beherrschte den Klavierpart in tadelloser Technik, spielte aber meist zu laut. Das Cello wurde von A. Fähndrich gut beherrscht. Beim Violinisten vermißte man, vor allem an lyrischen Stellen, den sang- und klangreichen, beseelten Ton.

H. Oehlerking

Berlin Deutsche Sprechkunst. In der Erregtheit unserer Zeit eine Stunde glücklichen Ausruhens schaffen, das wollte Emil Milan, der im Choralionsaal von deutschem Leben aus der Vergangenheit erzählte. Joh. Heinrich Voß führte die Folge mit seinem Siebzigsten Geburtstag an, Joh. Peter Hebel, Storm und Matthias Claudius schlossen sich an. Und kaum hatte der Meister der Erzählerkunst begonnen, da war ihm das Wunderbare auch schon gelungen. Stille, behagliches Genießen kehrte in die Herzen der Hörer ein, das Draußen war versunken, und man lebte in den kleinbürgerlichen Einzelheiten, in den liebvertrauten Kleinigkeiten, die der Vortragende mit anschaulicher Deutlichkeit vor Augen führte. Da wurde ein Schrein deutscher Poesie aufgetan, der ruhte lange verschlossen; über unseren Großen in der Dichtkunst hatte man der poetischen Kleinkunst, so urdeutsch sie ist, vergessen. Man hatte die Ruhe nicht, sie selbst lesend zu genießen, und wer hätte wohl für seinen Rezitationsabend derartiges gewählt! Milan ist hier der Einzige, seit Jahren wirbt er für diesen Schatz unseres Volkes, aber erst mußte das deutsche Nationalgefühl bis ins Innerste aufgewühlt werden, um seine Kunst ganz begreifen zu lassen. Und so stieg denn aus vergilbten Blättern ein Duft von Thymian und Lavendel, ein längst verklungen Lied aus Großmutters Zeiten. Auch alte deutsche Tugenden lebten wieder auf, die man wohl im Getriebe der letzten Jahrzehnte vergessen, und liebe, traute Empfindungen, zarte — innige, wie sie dem deutschen Gemüt eignen. Zum Schlusse aber das Rheinweinlied war eine schönere nationale Kundgebung als alle Haßgesänge der Welt.

K. Schurzmann

Elberfeld Auch während des zweiten Kriegswinters setzt die Elberfelder Konzertgesellschaft ihre musikalischen Veranstaltungen fort in Form von großen Choraufführungen und Sinfoniekonzerten. Die Preise sind bedeutend ermäßigt, um auch den Minderbemittelten den Besuch zu ermöglichen. Außer der Pflege namentlich der klassischen Musik gelten die Unternehmungen der sozialen Fürsorge, der Reinertrag dient der Kriegswohlfahrtspflege der Stadt Elberfeld Zur Feier des 25 jährigen Jubiläums des königlichen und städtischen Musikdirektors Professor Dr. Haym wurde der Messias aufgeführt. Unter Leitung dieses Mannes, dessen Umsicht und weitschauendem Blick unsere Stadt auf musikalischem Gebiete mancherlei Anregung und Fortschritt verdankt, erfuhr Händels Messias eine glanzvolle Wiedergabe. Die Lücken der im Felde stehenden Chor- und Orchestermitglieder waren durch geeignete Hilfskräfte ausgefüllt. Begleitete das Orchester mit ganzer Hingabe, so wurden die Chorsätze, allen voran das herrliche Halleluja, mit Kraft und Ausdruck gesungen. Aus der Reihe der Solisten taten sich H. Iracem-Burgelmann, Dr. F. v. Kraus und J. Buchs (Cembalo) rühmlichst hervor. Der große Stadthallensaal war bis auf den letzten Platz besetzt.

Einen gleich günstigen Verlauf nahm auch das erste Sinfoniekonzert. Es brachte die Uraufführung von Karl Hasses Variationen über das Lied „Prinz Eugen der edle Ritter" (worüber unsere Zeitschrift bereits eingehend berichtet hat), die örtliche Festaufführung von J. Buchs Klavierkonzert Op. 8, das gleichfalls hier schon besprochen wurde, und J. Brahms' erste Sinfonie C moll, Op. 67.

Zwei bedeutungsvolle Konzerte zum Besten der Kriegsfürsorge hiesiger Männergesangvereine sind zu verzeichnen. Die Laetitia wartete nach sorgfältigster Einstudierung ihres tüchtigen Chormeisters E. Siefener-Köln mit verschiedenen warm empfundenen patriotischen Liedern auf, u. a.: Heimat, o Heimat

und Reiterlied von E. Siefener. Frau Arcon-Freunds und F. Dahlhaus' Vorträge fanden wohlverdienten Beifall.

Einen über Erwarten günstigen finanziellen und musikalischen Erfolg hatte die 4. größere Aufführung der Vereinigung der Elberfelder Männergesangvereine zum Besten der im Felde erblindeten Krieger der Stadt Elberfeld. Außer verschiedenen unter K. Gemunds Leitung prachtvoll gesungenen Liedern — Sungvos Gebet von P. Haas, Des Kaisers Leut' von Geyr, Matrosengrab von Sonnes, Drei Wünsche von Schaaf, Mit Gloria Viktoria von K. Gemund, Warnung und Wirkung von Schrieness — erregte das von Schrieness-Barmen einstudierte Damen-Terzett (mit religiösen und patriotischen Gesängen — Betend sink ich vor Dir nieder von Hochstatter. Sturmbeschwörung von Dürrner) der Schwestern Heyer-Barmen Bewunderung und berechtigte Anerkennung.

Sogar ein „Verwundeten-Chor" stellte sich in den Dienst der Wohltätigkeit: er trug mehrere Lieder nicht übel vor; Opernsänger Zilken und Konzertmeister Gumpert steuerten Solosachen in hübscher Ausführung bei. — O. Reubers Männergesangverein „Augusta" feierte das 50jährige Bestehen und sang auf dem Festkonzert, das gleichfalls wohltätigem Zweck gewidmet war, mehrere im volkstümlichen Ton gehaltene Lieder recht gemütvoll. Zu der reichen Zahl der größeren Konzerte gesellten sich noch 2 Solistenabende. Ein Wagner-Konzert, veranstaltet vom Heldentenor Hensel (Siegfrieds Schmiedelieder, Walters Preislied) und Dr. Dillmann (Aus der Parsifal-Ouvertüre u. a.) bereitete hohen ästhetischen Genuß. Um Robert Kothe scharte sich trotz der schweren Kriegszeit lückenlos seine alte, treue Gemeinde, welcher er außer bekannten Weisen neue Lieder zur Laute vortrug, von denen besonders gut gefielen: Das fröhliche Gesellenlied, Das Wiegenlied aus unserer Kriegszeit, Das Lied der Kriegsmutter mit der herrlichen Singweise aus dem 16. Jahrhundert.

H. Oehlerking

Hamburg In dieser kriegsschweren Zeit dokumentiert sich aufs neue im hohen Grade der Wohltätigkeitssinn der Hamburger Theater- und Konzertwelt. Die meisten öffentlichen Veranstaltungen stehen unter dem Zeichen des „Roten Kreuzes", der „Kriegshilfe" usw. Infolgedessen weisen besonders die Konzertsäle eine überreiche Fülle von Besuchern auf, vertreten sowohl in den ersten Kunstkreisen wie im großen Publikum.

Der Pflege der Orchestermusik, die schon im Oktober des Bemerkenswerten viel bot, sei das erste Wort gegeben. Unsere Philharmonie begann unter S. v. Hausegger mit Brahms' „Vierter Sinfonie", der Schuberts „Siebente" folgte. Das Orchester, in dem sich mancher „Feldgraue" befindet, gab unter der künstlerisch ausgereiften Führung eine hohe Achtung fordernde Wiedergabe. Prof. Nikisch erzielte mit der Berliner Philharmonie durchschlagende Erfolge, zunächst mit der „Vierten" von Beethoven, dem D moll-Concerto grosso von Händel und Werken Wagners. Zwischen den Instrumentalstücken sang Frau E. Boehm-van Endert mit wohllautendem, ausgiebigem Organ das dankbare „Ave Maria" aus Bruchs „Feuerkreuz" und Lieder. Eine technisch wie geistig hoch dastehende Aufführung der „Eroica" eröffnete das erste Sinfoniekonzert des unter J. Eibenschütz stehenden Orchesters des Vereins Hamburgischer Musikfreunde. Dem Riesenwerk Beethovens folgte das hier nie vorher gespielte reizvolle Klavierkonzert B dur von Mozart (Köchel 450), in dessen Darbietung Frau E. Ney van Hoogstraten ihr feinfühliges Spiel zur besten Geltung brachte. Nicht einverstanden kann der Mozartkenner mit der virtuosen Kadenz im ersten Satze sein. Als zweiten Vortrag brachte die Künstlerin Liszts Kraft und Bravour fordernde „Fantasie über ungarische Volksmelodien". Reichen, wohlverdienten Beifall erntete Max Fiedler in seinem ersten Konzert, das in einer, über jeder Kritik stehenden Vorführung der „Dritten" von Brahms gipfelte, der sich die Wiedergabe der Egmont-Ouvertüre, der Vorspiele zu Lohengrin und Tannhäuser ebenbürtig anreihte. Frau Metzger-Lattermann sang mit voller Hingabe einige weniger dankbare Lieder von Hugo Wolf und bekannte Gesänge von Rich. Strauß.

Die Reihe unserer Orchesterzyklen erfährt in diesem Winter durch G. Brecher eine Erweiterung. Der Referent vertritt den Standpunkt, daß der Konzertdirigent Brecher gegen den Operndirigenten zurücksteht. Es wurde dies sofort aufs neue wieder bestätigt durch den kühlen Vortrag der Schubertschen H moll-Sinfonie. Bruckners romantische Sinfonie und Wagners hier zum erstenmal vorgeführte, gar zu breit ausgesponnene Ouvertüre zu der Jugendoper „Die Feen" waren interessante Gaben. Edith Walker begeisterte das Auditorium durch den vielseitig mustergültigen Vortrag der „Lieder eines fahrenden Gesellen" von Mahler und der Arie „Casta diva" aus Bellinis „Norma", bei denen auch die wundervolle, nie versagende, glanzvolle Stimme der Künstlerin uneingeschränkte Bewunderung hervorrief.

Chorkonzerte brachte der Oktober zwei. A. Sittard, der mit seinem Kirchenchor sich dem Programm unserer großen Chorvereine nähert, brachte eine vorzügliche Aufführung von Händels „Judas Maccabäus" (nach Chrysander) mit solistisch vortrefflicher Unterstützung der Damen Kämpfert und Philippi wie der Herren Walter und Zottmayr. Man muß im hohen Grade anerkennen, daß der auf hundert Singende verstärkte Chor sich mit Kraft und Energie wie mit rhythmischer Präzision dem Orchester gegenüber zu behaupten wußte. Das erste Konzert unseres unter G. Göhler stehenden Lehrergesangvereins war in weitem Sinne der religiösen Tonkunst gewidmet. Es brachte in vorzüglicher Weise verschiedene Kompositionen von Schubert, Volkmann, Knorr, Göhler und Klose, denen weltliche von Knorr, Klose und Hegar in voller Abrundung folgten. Der ausgezeichnete Friedr. Plaschke (Dresden) trug mit warmklingendem Organ in Liedkompositionen zum vollen Gelingen des genußreichen Abends bei.

Weiter anzuführen ist der erste Abend des unter Bandler stehenden Philharmonischen Streichquartetts, der sich der künstlerischen Mitwirkung Arthur Schnabels erfreuen durfte. Es war ein herrlicher Brahms-Abend, in der prächtigen Vorführung des Streichquartetts A moll und des Klavierquartetts A dur. Im Hinblick auf den im vergangenen Sommer geschiedenen Präses des Vereins Hamburgischer Musikfreunde Rudolph Petersen wurde das alle Gemüter erhebende Konzert durch Beethovens „Cavatine" aus dessen Op. 130 eingeleitet.

Stark besuchte Liederabende wurden von E. Gerhardt, Julia Culp, Ottilie Metzger-Lattermann und Lotte Leonard, letztere im Verein mit Therese Bardas, gegeben. Aus dem Programm ihrer Vorträge ist zunächst hervorzuheben, daß die beiden zuletzt genannten Damen neben bekannten und unbekannten neueren Kompositionen auch der älteren klassischen Tonkunst eines Leonardo Leo und G. B. Buononcini gerecht wurden. Frl. Gerhardt und Frau Culp wurden feinsinnig von Paul Aron und Coenraad B. Bos begleitet, wogegen Frau Lattermann in Otto Klemperer keine Unterstützung, sondern nur einen aufdringlichen Klavierspieler zu verzeichnen hatte. Die hochbedeutende Sängerin bestand den Kampf mit dem Klavier infolge ihrer Intelligenz und Tragweite ihres Tons glänzend. Nachdem Frau Lattermann mit Wärme des Ausdrucks einige Lieder von Haydn, Schubert und Beethoven vorgetragen, folgte ein eigentlicher Klemperer-Abend in acht Duetten für Gesang und Klavier, deren Erfolg auf Konto der Sängerin zu stellen ist.

In unseren Nachbarstädten Altona, Bergedorf, Cuxhaven und Harburg hat das Konzertleben manches Bemerkenswerte zu verzeichnen, auf das bei späterer Gelegenheit näher einzugehen ist. Lobend hervorgehoben sei diesmal nur ein Wohltätigkeitskonzert in Harburg, das sich, gegeben von der dort angesehenen Künstlerin Christiane Orth, reichen Beifalls erfreute. Unter den Mitwirkenden befand sich die Konzertsängerin und Pianistin Margarethe Putsche aus Hamburg. Die interessante Vortragsordnung, bestehend aus Werken von A. Jensen, Haydn, Mozart, Beethoven, Schytte, Liszt-Gounod, F. Thieriot und Moscheles, brachte u. a. fünf erstmalig von Emil Krause herausgegebene Klavierstücke von Haydn und Mozart, ferner das

herrliche, bisher fast gänzlich unbekannte Adagio und Rondo Cmoll von Mozart (bearbeitet für 2 Klaviere von der Konzertgeberin), das Impromptu Op. 36 für 2 Klaviere von Thieriot und den der gegenwärtigen Zeit besonders entsprechenden sinfonisch-heroischen Marsch über „Deutschland, Deutschland über alles" für 2 Klaviere von Moscheles. Prof. Emil Krause

Leipzig Viertes Gewandhauskonzert. Trotz beträchtlicher Länge war dies einer der schönsten, genußreichsten Abende: ein, wenn auch heute noch von manchem getadeltes, Meisterwerk der modernen Sinfonie (Bruckner Edur), eine Uraufführung (Sekles), eine deutsche Liedersängerin allerersten Ranges (freilich mit einem weithergeholten, früher „zeitgemäßen", aber nicht minder geschmacklosen Vornamen), ein genialer Dirigent und ein Orchester, das den allerhöchsten Forderungen mühelos gerecht wird. Diese Forderungen sind in Bruckners Edur-Sinfonie keineswegs nur technischer, sondern unvergleichlich höher gehender geistiger Art. Gerade bei diesem wunderreichen Werke gilt es hergebrachte Vorurteile zu beseitigen. Seine Länge, ähnlich derjenigen Schuberts, will mit Liebe aufgenommen sein. Aber man hat auch viel von Zerfahrenheit, Undiszipliniertheit und sogar von Unbildung und Geschmacklosigkeit Bruckners geredet und nicht gemerkt, daß er schon hier nicht bloß ein Krösus an sinfonischen Ideen, sondern auch ein Gestalter von erhabener Kraft und Anschaulichkeit, ja sogar von unerbittlicher Folgerichtigkeit ist. Die vermeinten Abirrungen verschwinden, wenn man (obwohl die Vielheit, der verschwenderische Reichtum an Musik sogar unkünstlerisch genannt werden kann) die streng und urecht musikalischen Absichten seiner Modulation, man könnte sagen die entferntesten Möglichkeiten harmonischer Ausdeutung, begriffen hat. Leicht ist das nicht, aber ein Dirigent wie Nikisch und ein Orchester wie das seinige und unsrige sind die geeignetsten Faktoren, es zu ermöglichen. Die Aufführung war der denkbar sinnigste Nachklang zu Artur Nikischs sechzigstem Geburtstage. Denn Nikisch ist es gewesen (das Faktum gehört der Musikgeschichte an), der vor einunddreißig Jahren (1884) in Leipzig die ein Jahr zuvor vollendete Edur-Sinfonie des hier fast unbekannten Meisters zum ersten Male herausgebracht und damit den Ruhm Bruckners, der damals schon sechzig Jahre alt war, in Deutschland begründet hat. Wem sollte dies Werk mehr am Herzen liegen als ihm, wer sollte es schöner und bedeutender sprechen lassen können? Es war eine Festaufführung im herrlichsten Sinne. Die Eindrücke des Werkes und seiner Interpreten waren so einzig, daß die übliche Pause als unumgänglich empfunden ward. Trotzdem mußte dann ein Schubert, der Vorahne Bruckners, kommen, damit sich kein künstlerischer Abstand einstellte. Fräulein Gerhardt sang seine Lieder, wennschon das von fremder, sehr geschickter und feinfühliger Hand herrührende Orchestergewand sie doch ein bißchen belastet, in vollendeter Weise. Sie bewies auch, eigentlich noch überzeugender in sechs Liedern am Klavier (Nikisch) von Robert Franz, daß sie in gesanglicher und musikalischer Kultur das Höchste erreicht hat. Mit Helena könnte sie etwas gemein haben, mit einer Elena sicherlich nicht. Ihre Kunst ist so innerlich deutsch, vergeistigt, daß man dem Vornamen mißtraut. Es ist erfreulich, daß sie aus Leipzig stammt und nicht aus Padua. Schließlich die Uraufführung: eine Suite „Der Zwerg und die Infantin" nach dem gleichnamigen Tanzspiele des feingeistigen und immer (manchmal auch gewollt) aparten Frankfurters Bernhard Sekles. Die Angelegenheit ist exotisch, aber trotz einigem Pfeffer nicht sonderlich aufrührerisch, der burleske Ton famos getroffen. Für harmlose Gemüter nach Brucknerisch metaphysischen Erhabenheiten und Sonnenhöhen eine recht irdisch unterhaltsame Oase. Ein sehr schöner, sozusagen empfindsamer Satz im $^{5}/_{4}$-Takt (der vorletzte) schlägt die Brücke vom Burlesken und Exotischen zum Sinnigen und rein Musikalischen. F. B.

Die Kammermusiken im kleinen Saale des Gewandhauses sollen in diesem Konzertwinter ausschließlich Streichquartette von Beethoven bringen. Der wirkliche Musikfreund kehrt immer wieder gern zu Beethovenschen Quellen zurück; zuviel Beethoven wird es für ihn, wenn er nicht gerade als Musikkritiker Abend für Abend mit Werken des Meisters bedient wird, schwerlich geben; schließlich werden aber die Konzerte für eine weitere Zuhörerschaft, nicht in erster Linie für die Kritik veranstaltet. Der wirklich verständigen Musikfreunde gibt es indes eigentlich so wenige, daß für Konzertveranstaltungen, die einen ganzen Winter ausschließlich Beethoven bieten, nicht allzuviel Teilnahme zu erwarten ist. (Um so erfreulicher war der Anblick des gut gefüllten Saales der ersten Kammermusik.) Dann wäre zu bedenken, daß bei einem solchen Verfahren die Lebenden nicht nur zu kurz, sondern überhaupt nicht an die Reihe kommen können. Der erste Abend brachte ein frühes (Werk 18I in Fdur), mittleres (Werk 59II in Emoll) und ein spätes Quartett (Werk 130 in Bdur) in der bekannt sorgfältigen Ausdeutung der Herren Wollgandt, Wolschke, C. Herrmann und Prof. Klengel. Geistig wurden sie vor allem den ersten beiden Werken restlos gerecht, was wohl auch mit daran liegt, daß die erste Geige einen so Mozartisch einschmeichelnden Ton besitzt. An Einzelheiten wäre beim ersten Werke der merklichen „Generalpausenangst", die zur unberechtigten Verkürzung solcher Stellen führte, sowie der Verwechslung einer Anzahl bloßer Bindebogen mit Haltebogen (im zweiten Werke) zu gedenken gewesen.

Als Ergänzung zu den Kammermusiken im Gewandhause sind die Beethovenabende gedacht, die Prof. Fritz v. Bose (Klavier), Mimy Schulze-Prisca (Geige) und Prof. Karl Piening (Violoncell) im Feurichsaale veranstalten. Der erste brachte die Trios Werk 1I und 70I in Esdur und Ddur sowie die Cellosonate in Adur (Werk 69). Wir brauchen hier auf Fr. v. Boses sorgfältige, streng beherrschte und klar gestaltende Art der Ausdeutung als bekannt genug nicht näher einzugehen, wogegen besonders der Cellist erst vorgestellt werden muß. Er ist ein Musiker, bei dem die musikalische Einfühlung die an sich schon tüchtige Kunstfertigkeit noch überwiegt. Sein Strich ist vornehmlich auf den tiefen Saiten von sattem, warmem und außergewöhnlich dunkelm Klang, seine Prägung besonders der Sonate versonnen und schwerblütig — das letzte oft so sehr, daß man beinah von Schwerflüssigkeit sprechen muß. Die Geigerin fügte sich dem Zusammenspiel, ohne durch sonderlich hervorstechende Eigenschaften aufzufallen, geschickt und musikalisch ein. Vielleicht gibt einer der nächsten Abende, der wohl auch einmal die oder jene Geigensonate bringen wird, Gelegenheit, sich über ihre Musikerpersönlichkeit noch näher auszusprechen.

An dem Konzert, das der Baritonsänger Alfred Fischer und die Geigerin Edith v. Voigtländer gemeinsam veranstalteten, fiel, bevor noch ein Ton erklungen war, die zwar etwas buntschillernde, aber fesselnde Vortragsfolge auf. Gleich zum Eingang eine Uraufführung: Fünf Stücke aus der Suite „Aus Italien" von Hugo Kaun (Verlag von J. H. Zimmermann, Leipzig). Wie von dem vornehm schaffenden Tondichter zu erwarten war, wies sich auch dieses neue Werk als wertvolle Bereicherung der zeitgenössischen Musikliteratur aus. Ungewöhnliche harmonische Färbung, Formenschönheit und Klangsinn fesseln den Hörer vom Anfang bis zum Schlusse. Von der Schlußtarantella abgesehen, weist das Werk aber durchaus nicht zwingend nach Italien, und die neufranzösischen Klangspielereien im zweiten Stücke („Capri: In den Grotten") hat ein so erfindungsbegabter Tonsetzer wie Kaun wirklich nicht nötig. Die Geigerin vermittelte die Stückfolge mit großer Geschicklichkeit und Klugheit und ging später ebenso an Bachs Chaconne, der natürlich das männlich Zupackende abgehen mußte, ferner an das (in der Bearbeitung im Konzertsaal überflüssige) „Ave Maria" von Schubert-Wilhelmj und einige knifflige Czárdás von Hubay, für die sie schon viel Technik, aber noch nicht den letzten Sprühfeuerglanz aufzubieten vermochte. In dem Sänger machte man die angenehme Bekanntschaft eines Künstlers, der etwas gelernt hat und sorgsam mit seiner Stimme umgeht, dem man aber vor allem für Brahms mehr Geradheit der Prägung wünschen möchte. Er brachte gleichfalls Neues mit, und zwar

gleich einen kleinen Strauß gutgewählter neuer Lieder von G. Brecher, R. Wetz, F. Fleck und Fr. Mayerhoff. Max Wünsche waltete am Flügel mit oft bewährter Sorgfalt und Anschmiegsamkeit seines Amtes.

Télémaque Lambrino, unser trefflicher einheimischer Klavierspieler, muß großen Aufgaben gegenüberstehen. Wie wenig er sich in seinem Beethovenabend, den er zugunsten des Pensionsfonds unseres Städtischen Orchesters gab, bei der kleinen Aufgabe (F moll-Sonate aus Werk 2) zu Hause fühlte, bewiesen allerhand kleine Zufälligkeiten. Gewiß spielte er auch dieses Werk in dem ihm eigenen Haydn-Beethovenschen Geiste, doch vermochte der Zuhörer erst bei den folgenden größeren Aufgaben (Pathétique, Appassionata, große C moll-Sonate Werk 111) über solche Kleinigkeiten ganz hinwegzusehen. Willens- und gemütskräftige Einfühlung, warm erfühlte Sanglichkeit in den langsamen Sätzen (wundervoll darin z. B. die Arietta des letzten Werkes erfaßt!) und bei allem warmen Erleben streng gezügelte Anlage der einzelnen Tondichtungen schlugen die Hörerschaft unweigerlich in Bann. Natürlich wurde der Künstler lebhaft gefeiert — Das war in kurzer Folge schon der dritte Beethovenabend dieses Winters. Ich werde mit gleichem Genusse noch eine größere Zahl weiterer anhören können.

Dr. Max Unger

Noten am Rande

Über Therese Vogl, die bedeutende Wagnersängerin, die in ländlicher Stille am Starnberger See rüstig und frisch ihren siebzigsten Geburtstag feierte, schreibt die Vossische Zeitung: Wer die imposante Erscheinung noch zusammen mit ihrem Gatten, dem berühmten Tenor Heinrich Vogl (gest. 1903) an der Münchner Hofbühne in ihren Glanzrollen als Tristan und Isolde auftreten sah, dem wird die Glut der Leidenschaft, gepaart mit edelster Gesangskunst, unvergeßlich bleiben. Frau Vogl, geborene Thoma, ist eine Tochter der bayrischen Gebirgswelt, in die sie gleich ihrem Gemahl nach des Theaters Mühen gern einkehrte. In Tutzing am Starnberger See geboren, verlebt sie nur wenige Schritte von ihrem Geburtshaus, in Deichselfurt, ihren Lebensabend an jener Stätte, ihr geweiht durch das Zusammenleben mit dem großen Gatten, der gleich ihr sein Dasein in Sangesfreude und Landwirtschaft zu teilen liebte. Ging doch in Münchner Künstlerkreisen vor Jahren der lustige, auf Heinrich Vogl gemünzte Spruch um:

„Des Morgens fährt er Mist an,
Des Abends singt er Tristan".

Frau Vogls Bühnenlaufbahn, die im Jahre 1864 zu Karlsruhe begann, führte bereits im nächsten Jahre nach München, wo sie auf ausdrücklichen Befehl des Königs Ludwig II an Stelle Tichatscheks und Frau Bertram Mayer, die dem König in der Hauptprobe mißfallen hatten, zusammen mit ihrem Gatten in „Lohengrin" auftrat. Daß Richard Wagner, der die Kränkung seines alten Freundes Tichatschek nicht verschmerzte und deshalb nach Luzern abreiste, zunächst dem Voglschen Ehepaare nicht gerade freundlich gegenüberstand, ist bekannt. Später, bei näherer Bekanntschaft, schätzte er indessen die beiden so sehr, daß er ihnen bei der Neueinstudierung von „Tristan und Isolde" im Jahre 1869 die Titelrollen übertragen ließ. Kein schöneres Lob konnte es für Therese und Heinrich Vogl geben, als was der nie zufriedene Hans v. Bülow an den Meister am Tage nach der Aufführung schrieb: „Herr und Frau Vogl haben in musikalischer Beziehung Staunenswertes geleistet. Der große Dialog im zweiten Akt ist sogar, was Ton und Wort anlangt, weit vernehmlicher zur Geltung gekommen als vor vier Jahren, wo der selige Ludwig (Schnorr) der edlen Malvina (Schnorr) zu Liebe Sordinen auflegte".

Kreuz und Quer

Breslau. „Die Insel Aebelö", romantische Oper von Gustav Mraczek, Text nach dem gleichnamigen Roman von Sophus Michaelis, frei bearbeitet von Amalie Nikisch und Ilse Friedländer, hatte bei der Uraufführung im Breslauer Stadttheater (14. November) großen Erfolg. Besonders interessierte der stimmungsvolle zweite Akt.

Dresden. Sonnabendvesper in der Dresdner Kreuzkirche den 20. November 2 Uhr: 1. Seb. Bach: Fantasie (fünfstimmig) in Cmoll für Orgel; 2. Jos. M. Bach: „Herr, ich warte auf dein Heil" (achtstimmig); 3. F. Nagler: „Helden-Requiem".

Hamburg. Curt Atterbergs zweite Sinfonie erzielte im II. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg unter Leitung von S. v. Hausegger einen durchschlagenden Erfolg. Atterberg, ein junger Schwede, hatte schon durch seine erste beim schwedischen Musikfest in Stuttgart aufgeführte erste Sinfonie Aufsehen erregt.

Karlsruhe. Die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Richardis" von Hermann v. Waltershausen fand am 14. November im Hoftheater statt und war von sehr starkem Erfolge begleitet. Näheres im nächsten Hefte.

Newyork. Der bekannte Organist Samuel P. Warren ist in Newyork gestorben. In Montreal (Kanada) 1841 geboren, kam Warren 1861 nach Berlin, wo er bei Karl August Haupt und Friedrich Wilhelm Wieprecht studierte. 1865 wurde er in Newyork als Organist der All Soul Church angestellt, erlangte jedoch seinen Ruf hauptsächlich mit den vielbesuchten Orgelkonzerten in der Trinity-Kirche. Auch als Komponist und Chordirigent wurde er bekannt. Warren hinterläßt eine Musikaliensammlung, in der sich besonders wertvolle Manuskripte des französischen Organisten Alexandre Guilmant befinden, mit dem er befreundet war.

Weimar. Der bekannte Liederkomponist und Gesanglehrer Eugen Lindner ist in Weimar gestorben. Er war vor etwa 30 Jahren ein gefeierter Baritonist, dann Gesanglehrer an der Weimarer Großherzogl. Musikschule, später in Leipzig. Am meisten genannt wurde er nach dem Erscheinen seiner komischen Oper „Der Meisterdieb".

Verlagsnachrichten

Im Zeichen der Kriegsweihnachten steht Nr. 117 der „Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel" in Leipzig. Den Titel des Heftchens ziert eine verkleinerte Nachbildung des Kunstblattes Weihnacht von Hans Thoma. Das gleiche Bild schmückt den Umschlag des „Weihnachtsalbums für die deutsche Familie", das, von F. A. Schneider herausgegeben, 30 der beliebtesten Weihnachts-, Silvester- und Neujahrslieder enthält. Während dieses Weihnachtsalbum sowie der im Rahmen der Jugendbibliothek für Klavier zu 2 Händen erschienene Band Richard Wagner Weihnachtsgaben für die Jugend sind, dürften Paul Klengels klassische Vortragsalbums für Violine und Klavier und für Cello und Klavier, sowie Friedmans Chopin-Album ausgewählter Kompositionen für den Weihnachtstisch Erwachsener geeignet sein. Schließlich seien noch für weihnachtliche Feldpostsendungen das evangelische Heeresgesangbuch und das katholische Gesangbuch für das deutsche Heer genannt, deren Eigenart in einem Anhang gemeinsamer Lieder besteht. Weiter verzeichnen die „Mitteilungen" eine Reihe neuer ein- und mehrstimmiger Gesänge für die Kriegszeit von Schreck, Bleyle und H. Zöllner, denen sich J. V. Andreäs teilweise heitere Lieder anschließen. Die Anzeige eines neuentdeckten Geigenkonzertes von Haydn wird alle Geiger freudig überraschen, und Kammermusikvereinigungen dürfte Philipp Scharwenkas Trio in Emoll für Klavier, Violine und Viola fesseln. Die hundertjährigen Geburtstage von Robert Franz, Robert Volkmann und Karl Wilhelm gaben Anlaß zu besonderen Abhandlungen über die Komponisten und ihre Werke. Unter der Überschrift „Ein deutsches Musikerjubiläum" würdigt Dr. A. Heuß eingehend die „Denkmäler deutscher Tonkunst" anläßlich der Fertigstellung des 50. Bandes dieses Unternehmens. Ferner seien noch Weingartners „Faust", dessen Uraufführung in der Neugestaltung bevorsteht, und desselben Komponisten Bearbeitung von Webers Oberon erwähnt.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 48

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 25. Nov. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

„Richardis"

Romantische Oper von Hermann W. v. Waltershausen

Uraufführung im Hoftheater zu Karlsruhe am 14. November 1915

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Man hat vor 8 Tagen etwa in einem Festkonzert drei Orchesterlieder Waltershausens zu erfolgreicher Uraufführung gebracht. Auf den bedeutenden Auftakt ist mit „Richardis" eine schöne Erfüllung gekommen, die um so mehr befriedigt, da nun der sehr bühnengewandte Komponist des Obersten Chabert seinen Ruf als hervorragender Dramatiker wohl dauernd gefestigt hat, ein Titel, den wir nicht gern und — leider — auch höchst selten Einem der Modernen leihen können.

Es ist doch so, daß wir uns mit viel Ungereiftem und Halbem in den letzten Jahren begnügen mußten; ein Historiker wie E. Istel konnte in seinem Büchlein „Die moderne Oper" mehr Wünsche als großzügige Lösungen und Leistungen dartun. Ich habe aber die starke Vermutung, daß auf den Wegen, die Hermann v. Waltershausen mit eiserner Energie beschreitet, eine auch geschichtlich bedeutsame Tat sich formt. Zweimal hat er den Zeitgenossen bewiesen, was dem alten Urbegriff nach gewaltige Dramatik sei, nicht bedächtig tastend und suchend, sondern in scharfem Durchdenken eine einzige Strahlung gebend. Da ist nichts Geheimnisvolles, das bei näherem Zufassen weggespült wird, da tobt kein Empfinden, das diesem oder jenem Normalalter zukäme, da krümmt sich keine Weltanschauung und Philosophie zu Tode, die die Brücke zum allgemeinen Verständnis über bedenkliche Schicksalstheorien schlägt. Waltershausen hat ein sehr glückliches Gefühl für das Wirksame an sich. Er scheut den weitgedehnten Bogen und tritt mit altklassischer Entsagung in straff gezeichneten Vorgängen vor uns. Dem den Augenblick erfassenden Bildkünstler verwandt, nicht dem Epiker. So wirkt er unbedingt als guter Genius, leuchtet in Mauernspalten und morsche Risse, verkühlt sich aber nicht in kranker Seelen Schatten, sondern streift willig das Goldhemd eines Lichtgeistes auch über böse Leidenschaften und Schwächen. Ein Mißverständnis könnte insofern schleichend die sichtbaren Gefühlsfarben bestimmen, als diese innige Weihe weniger im Textbuch denn durch die Musik gegeben wird, die in der selbstlosen Distanz der Chöre mit der krassen Dissonanz der unmittelbaren Geschehnisse versöhnt.

Eine stark kirchliche Legende trägt immer hoffnungsvolle dramatische Keime. Es bedarf eigentlich kaum des gewaltigst weltlichen Armes, ihre Einsiedlerruhe zu brechen. Da schuldlose Einkehr, dort Machtgelüste und sinnliche Lüsternheit. Hier Richardis die Fromme, Gottergebene, dort Karl der Reiche, der gefährliche Mann im Kaisermantel. Der Konflikt wächst von selbst ins Ungeheure, wenn es um zwei Reiche geht, die in falscher Liebe einander gegenüberstehen. Einer wird fallen, einer verflucht werden. Es ist die eigentümliche Erfindung Waltershausens, daß er zwischen beide, halb in Schuld, halb in Unschuld verstrickt, Andelo, den Klostermann und stillen Liebhaber, stellt, so daß die menschlichem Ermessen anheimgegebene Schicksalswage schon willig das Angstauge Richardis' zu verneinen scheint, bis endlich das elend gemarterte Weib doch in höherer Gerechtigkeit den heiligen Gral in den Händen hält. Die Szenen, die die wider ihren Willen zur Kaiserin erkorene Äbtissin reinigen und der Kirche sie im Triumph als Wunder zurückgeben, gehören zu den seltsam ergreifenden Augenblicken einer reifen Kunst, die in der Tat eine Lebensbeichte zu einer überreichen, warmblütigen Naivität hinaufgeschildert und aus der hohen Zeit des Kampfes der Leidenschaften mit vertierten rauhen Sittungen ein reines Versöhnungswerk geschaffen hat.

Ist ein Stoff theatertüchtig gestaltet und auch stilistisch beinahe einwandfrei, so treten andere das gute Gesicht wendende Fragen von selbst zurück. Ein Widerspruch läge etwa in der Figur des Erzkaplans; ich begreife auch, daß der eine odere andere Besucher sich einredet, der klösterliche Hintergrund sei an einzelnen Stellen brüchig, pfäffisch und jesuitisch. Es mag hier ein selbstgewollter Irrtum walten, es mag teilweise in der knappen den Vorgängen allein zuzielenden Dialektik begründet sein, ändert aber kaum den Gesamteindruck, dessen feindurchdachte seelische Mittel eine Musik stützt, die bald wie Orgelton, bald wie hörbar gewordener Seelenkrampf klingt. Gütig baut ein auch harmonisch einfaches Vorspiel die drohende Schuldfrage an, rüstig prägen im ernsten Palestrinastil umfangreiche Chöre der Nonnen und Mönche die Münze ihres Geistes. Entschuldbar bestimmen Parsifalanklänge das motivische Gebild. Zu größeren Freiheiten, wenn auch in etwas dilettantischer Gebundenheit, leiten die musikalischen Gedanken des Kaisers; in Wohllaut fließen

die Worte des abelardverwandten Andelo; schlicht, ja melodisch tönt's in den meist von frommem Herzschlag beseelten Gesangsgebeten Richardis'. Ein sinfonisches Zwischenspiel, das gute Meister wie ein ehrlich Wollen und Können verrät, steigert zum dramatisch wirksamsten Bild des Scheiterhaufens, der zündende Funke schwärt und sengt die musikalische Arbeit des letzten Bildes, bis vom Jubel des Schlußchores das stille Raunen der Heiligen Richardis und das Ende ihrer Schmerzensbahn oratorienhaft der Welt verkündet werden.

Ein Werk,[1]) das romantisch sich nennt und an technischem Aufwand die Mittel des gewöhnlichen Spielplans erheblich übersteigt, darf außerordentliche Sorgfalt der Aufführung fordern. Man hat sie ihm in Karlsruhe in reichlichem Maße zuteil werden lassen. Die szenische Einkleidung der 3 Akte war auf die nötige Pracht des frühen Mittelalters — die Oper spielt um 885 im Elsaß — trefflich eingepaßt, die von Theatermaler Albert Wolf entworfenen Dekorationen durchweg glückliche, das Auge angenehm beschäftigende Lösungen. Fritz Cortolezis sorgte in der Wiedergabe der für großes Orchester geschriebenen Partitur und in den mehrfach die Szene bestimmenden Chören, daß der Komponist die Gastfreundschaft des Hoftheaters nicht zu bereuen hatte. Unter denen, die sich in widrig-zudringlicher Erfüllung ihres Geschickes keinen Seelentempel zu bauen vermögen, muß Beatrice Lauer-Kottlar weit obenan gestellt werden. Ihre Stimme traf den Adel der tiefgekränkten Frau, ihr Spiel die Erhabenheit über falsche Macht und Fleischesgier. Den abenteuerlichen Kaiser Karl den Reichen konnte die Phantasie sich wohl naturstärker denken. Doch bewährte Max Büttner aufs neue die Gediegenheit seines längst anerkannten Stils. Zu flach anfänglich, im zweiten Akt aber zu verhaltener Glut fortschreitend, suchte Josef Schöffel dem Andelo verheißungsvolle Charaktereigenschaften zu geben. Hans Keller schnitt seinen hinterhältigen Erzkaplan aus allzu bekanntem Holz.

Die Aufnahme der Oper war über alles Erwarten herzlich. Es liegt wohl kaum allein im Geist der Zeit, daß die Opernbesucher den sehr ernsten Stoff dankbar und ungehemmt auf sich einwirken ließen und den Komponisten als Künder eines wahren Kunstwerkes begrüßten. Über dem Laienstandpunkt, der ja einen Schaffenden für vieles zur Not entschädigen kann, müssen auch die Musiker um der von Waltershausen glänzend verfochtenen Sache willen sich aufrichtig an den ungezählten Beweisen der Hochachtung erfreuen.



Dresdner Brief

Von Georg Irrgang

In den letzten Wochen richtete sich die Aufmerksamkeit der Musikfreunde auf einige Sinfoniekonzerte im Königl. Opernhause. Das erste dieser Konzerte (Reihe B) leitete Generalmusikdirektor R. Strauß. Mit Spannung sah man der kurz vorher in Berlin aufgeführten Alpensinfonie entgegen. Auch in Dresden war man von der tonmalerischen Schönheit, die sich aus den Naturvorgängen in den Alpen und bei der Bergwanderung von selbst ergeben, von der musikalischen Wiedergabe der Eindrücke, die der Naturfreund hierbei gewinnt, hingerissen und folgte den reizvollen Schilderungen, obwohl sie keine wesentlich neuen Offenbarungen in bezug auf musikalische Erfindungen und Empfindungen der Straußschen Muse enthüllten, mit großer Aufmerksamkeit und Teilnahme. Die Sinfonie besteht in einem großen zusammenhängenden Satz, der in eine Reihe Teilabschnitte zerfällt, die eng miteinander verbunden sind und durch dieselben Hauptthemen zusammengehalten werden. Der Komponist hat den Abschnitten Überschriften gegeben, wodurch es weniger Musikkundigen ermöglicht wird, dem Gang des Werkes nach seinem Gedanken- und Empfindungsgehalt zu folgen. Der Musiker freilich wird in der Partitur ebenso klar lesen können wie in jedem Buch, denn Strauß hat gerade in diesem Werke sich eines einfachen Stils bedient und Verzwicktheiten und Kompliziertheiten vermieden, was natürlich wesentlich dazu beiträgt, der Sinfonie einigermaßen Volkstümlichkeit zu verleihen. Der Komponist hat dem Orchester ebenso große wie schöne Aufgaben gestellt, und er wußte, was er tat, als er die Königl. Hofkapelle Dresdens einlud, sein Werk aus der Taufe zu heben. Die Kapelle hat allerdings mit eisernem Fleiß und voller Hingebung an dieser Aufgabe gearbeitet und ein jeder Künstler war bemüht, sie so glänzend als möglich zu lösen. Das sang und klang aus dem Orchesterkörper, daß es eine Lust war zu lauschen. Das Konzert brachte noch das Guntramvorspiel und Till Eulenspiegels lustige Streiche; beide Werke dirigierte der Komponist ebenfalls, und es schien, als ob der Beifall nach Till Eulenspiegel seinen Höhepunkt erreicht hätte.

Das 2. Sinfoniekonzert derselben Reihe war J. L. Nicodé gewidmet, der am Dirigentenpult erschien, um drei seiner Orchesterwerke zu leiten. Es begann mit dem sinfonischen Stimmungsbild Nach Sonnenuntergang, dessen Urform ein achtstimmiger Männerchor ohne Begleitung ist, das aber hier als durchaus selbständiges Orchesterstück behandelt ist. Ihm liegt ein Gedicht von Albert Matthäi im Stil antiker Oden zugrunde, und Nicodé hat mit viel Geschmack und Feinsinn die Stimmung dieses Nachthymnus gemalt. Das zweite Werk ist ein Phantasiestück Die Jagd nach dem Glück (nach dem bekannten Bild von Henneberg — das Glück in Gestalt einer lockenden Frau, die auf einer Kugel über ein schmales, einen schaurigen Abgrund überdeckendes Brett schwebt; viele Gestalten, darunter ein Reiter auf wildjagendem Pferde, jagen der Frau nach). Der Komponist schildert diese Jagd mit allem Spuk und aller Lebendigkeit, mit aller Leidenschaft und allen warnenden Stimmen, bis der Abgrund Roß und Reiter aufnimmt. In der Einleitung war das Verlangen nach Glück, wie es dem Menschen innewohnt und bewegt, als Grundstimmung angenommen worden. Nicodés große Begabung für das Tonmalerische und für die Kunst des musikalischen Ausdrucks auf Grund eines dichterischen Gedankens zeigt sich in beiden Werken. Zum Schluß dirigierte er noch seine sinfonischen Variationen Werk 27, die schon mehrere Male von der Königl. Kapelle aufgeführt worden sind. Die Gliederung in 4 Sätze ist nicht planmäßig um der Sinfonie willen geschaffen, sondern hat sich bei der Ausführung von selbst ergeben. Die Variationen bilden einen geschlossenen, einheitlichen sinfonischen Organismus und zeichnen sich durch musikalische Schönheit und interessante Gestaltung aus. Wundervoll ist das Adagio mit dem Zwiegespräch der Flöte, des Cello und der Violine. Das Werk wurde mit großem Beifall aufgenommen. Solist des Abends war Max Rosen, ein 16jähriger Geiger mit sympathischem, durchaus knabenhaftem Wesen, dessen Wiege in Rumänien stand, der aber schon in früher Kindheit nach Amerika kam und den ersten Geigenunterricht von seinem Vater erhielt. Als 10jähriger Knabe trat er schon in Neuyork auf, bis ein reicher Amerikaner ihn auf drei Jahre nach Europa sandte, wo er Schüler von Heß in Berlin und Leopold Auer war. Er spielte — in Europa als erstes Auftreten — das erste Konzert von Max Bruch in G moll. Man erkannte sofort die außerordentliche Begabung, deren Stärke zunächst in einem bestrickenden Tonzauber besteht, den er jeder Saite zu entlocken versteht. Dabei geigt er mit einem überraschenden rhythmischen Gefühl und großer Reinheit. Nie hatte man den Eindruck eines eingedrillten Vor-

[1]) Klavierauszug und Textbuch erschienen im Drei Masken-Verlag München-Berlin.

trags, alles kam schlicht, selbstverständlich, mit Hingebung und Freude gegeben heraus. Der Beifall war ganz außerordentlich, Publikum und Kapelle zeigten ihren herzlichen Anteil und wurden nicht müde, ihn vor die Rampe zu rufen.

Das zweite Sinfoniekonzert der A-Reihe brachte ein neues Werk von M. Reger: Variationen über das Thema der Mozartschen Klaviersonate in Adur. Es ist ein freundliches, liebenswürdiges Werk, das Mozarts entzückendes Thema trotz alles Rankenwerkes, das die Instrumente entwickeln, durchklingen läßt und der Komposition einen sympathischen Reiz gibt. Auch manches Geistreicheln läuft mit unter. Von trockener Leere sind z. B. Stellen der Schlußfuge. Weiter hörte man die wundervollen Brahmsschen Variationen über ein Thema von Haydn. Zwischen beiden Variationenwerken stand Beethovens 7. Sinfonie. Dirigent war Hofkapellmeister Kutschbach, der sich mit großem Fleiß seiner Aufgabe gewidmet hat.



Magdeburger Brief

Von K. F.

Der Gefahr einer musikalischen Verwaisung, die durch den binnen 4 Monaten erfolgten Tod der beiden um das Magdeburger Musikleben hochverdienten städtischen Kapellmeister Josef Göllrich und Prof. Josef Krug-Waldsee drohte, ist beizeiten begegnet worden. Nach einem Probekonzert, in dem Beethovens Achte und die dritte Leonorenouvertüre nebst dem Meistersingervorspiel die musikalischen Prüfsteine bildeten, ist Dr. Walter Rabl aus Mannheim verpflichtet worden, der nunmehr, da er auch die große Oper leitet, gewissermaßen das Amt eines städtischen Generalmusikdirektors bekleidet. Daß man mit diesem vornehm-ruhigen, dabei ungemein feinsinnigen und energischen Dirigenten einen guten Griff getan hat, bewies die Entwicklung des Magdeburger Musiklebens in den bislang verflossenen drei Monaten. Die großen Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters, seit je der musikalische Mittelpunkt Magdeburgs, haben sich trotz der technischen Schwierigkeiten, mit denen der Orchesterapparat infolge des Krieges zu kämpfen hat, den Vorrang gewahrt. Beethovens Eroica, Schuberts Unvollendete und Mozarts Jupitersinfonie haben nebst den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß („Don Juan" und „Tod und Verklärung") und Krug-Waldsee („Des Meeres und der Liebe Wellen") unter Rabls Stabwalterkunst vertieften Eindruck hinterlassen.

Um gleich bei seiner Tätigkeit zu bleiben, so ist es ihm zu verdanken, daß auch die Oper von neuem Leben durchflutet wird. Hier findet der neue Dirigent die wärmste Unterstützung durch den Direktor des Stadttheaters, Heinrich Vogeler, und den neuen Oberspielleiter, Theo Raven, den langjährigen Regisseur in Halle und tätigen Mithelfer in Bayreuth. Wagners Dramen haben z. T. eine neue Form in Aufführung und Ausübung erfahren, wie sie den besten, allerdings nun schon Jahre zurückliegenden Überlieferungen Magdeburger Theaterkunst nahekommt. So seien namentlich zwei Aufführungen von „Tristan und Isolde" und „Walküre" hervorgehoben, in denen Fritz Vogelstrom (Tristan), Helene Forti (Isolde) und Walter Soomer (Kurwenal und Wotan) glänzten. Über die sonstigen Opernleistungen und die neuen Kräfte sei ein andermal im Zusammenhang berichtet.

Während das Konzertleben im Winter 1914/15 dahinvegetierte, hat es diesmal bereits mit Macht eingesetzt. Elena Gerhardt und Josef Schwarze ersangen sich im Rahmen der städtischen Sinfoniekonzerte neuen Lorbeer. Von sonstigen Solistenkonzerten seien die von Conrad Ansorge, der mit einer neuen eignen Sonate erschien, die aber mehr erdrückte als erquickte, und Soomer, mit Prof. Kauffmann am Flügel, genannt. Die Tonkünstlervereinigung unter Leitung von Prof. Kauffmann pflegt vorzugsweise die klassische Kammermusik, von der bisher Haydn (G dur-Quartett), Beethoven (C dur Quartett) und das letzte Mal Volkmanns B dur-Trio in prächtiger Vollendung erschienen. Erwähnt sei noch, daß kürzlich Arthur Nikisch mit den Berliner Philharmonikern als Gast des Kaufmännischen Vereins in einem Bach, Beethoven und Wagner gewidmeten Konzerte, das auch der Allgemeinheit zugänglich war, einen glorreichen Sieg auf der ganzen Linie gewann.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Es ist das Verdienst des neuen, überaus rührigen Konzertbüros Heller, die Budapester Philharmoniker, d. h. das Orchester der Königl. Oper daselbst endlich nach Wien gebracht zu haben. Nachdem man in ihren jetzt hier am 8. und 9. November gegebenen Konzerten ein erstklassiges Orchester kennen lernte, durch musikalische Disziplin und Klangschönheit dem unseres „Konzertvereins" (Löwe) und dem unserer „Wiener Tonkünstler" (Nedbal) durchaus ebenbürtig, wundert man sich nur, daß sich die lieben Gäste so spät bei uns einfanden. Um so mehr, als es ja für die Budapester längst einen Besuch der genannten zwei Wiener Sinfonieorchester in der ungarischen Hauptstadt, ja wenn ich nicht irre, sogar der „Wiener Philharmoniker" zu erwidern galt, welch letzterer künstlerische Gesamtleistungen allerdings bis nun unerreicht geblieben.

Nun sei dem wie ihm wolle: das jetzige erste Erscheinen des Budapester philharmonischen Orchesters in Wien war ein gleich bedeutsames künstlerisches, wie schon rein gesellschaftliches Ereignis, bezeugte es doch aufs neue das treue, durch den Weltkrieg fester denn je gekittete Zusammenhalten der beiden Reichshälften der habsburg-lothringenschen Doppelmonarchie, dem schon vor Monatsfrist das Erscheinen sämtlicher Bürgermeister und sonst höherer Munizipalbeamten Ungarns zur Huldigung vor dem Kaiser und König hier sprechenden Ausdruck gegeben hatte, was wieder Anlaß zu einem neuen gemeinsamen österreichischen Doppelwappen gab, welches auch — ein sinniger Gedanke! — auf dem für die Konzerte der Budapester ausgegebenen Programmbuch zu sehen war. Sehr dankenswert erschien ferner in demselben Programmbuch der orientierende Rückblick Ludwig Karpaths auf die wechselvollen Schicksale, welche die Budapester Philharmoniker zu Hause durchzumachen hatten, bis sie zu ihrer heutigen künstlerischen Bedeutung gelangten, und die gleich belehrende Darstellung der Entwicklung der neueren ungarischen Musik überhaupt aus der Feder des Dr. Egon Wellesz. Sehr interessante Illustrationen eben dieser Entwicklung bot der zweite, ausschließlich ungarischen Komponisten gewidmete Abend der Budapester, während im ersten Konzert Werke von Beethoven (Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und der Liederkreis „An die ferne Geliebte", feinsinnig-wirksam orchestriert von F. Rekai, gesungen von der Königl. Hofopernsängerin Frau Anna Medek), Goldmark (E moll-Scherzo), R. Strauß („Till Eulenspiegel") und Brahms (Sinfonie Nr. 4 E moll) zu hören waren. Als Dirigent wirkte an beiden Abenden, jedesmal mit der österreichischen Kaiserhymne eröffnend, welcher er im zweiten Konzert noch die ungarische Krönungshymne von Franz Erkel folgen ließ, Stefan Kerner, früher einfacher Bratschist der Budapester Königl. Oper, aber, wie Karpath erzählt, auf Empfehlung des eigentlichen Regenerators der dortigen Philharmoniker Alexander Erkel — nach dessen Tode 1900 — an ihre Spitze gestellt. Mehr ein Kapellmeister von altem Schlage, aber überaus tüchtig, fest und sicher das Ganze beherrschend, dabei doch auch nicht den kleinsten, scheinbar nebensächlichsten Akzent überhörend, wie die erstaunlich wirkungsvolle, musterhafte Herausarbeitung aller der genialen, reizenden Teufeleien in R. Strauß' Eulenspiegel bewies, welche geradezu die Sensation des Abends bildete und dem wackeren Dirigenten — der hier viel mehr als anderswo förmlich „aus sich heraustrat", nebst riesigem Beifalls-

sturm noch einen mächtigen Lorbeerkranz verschaffte. Auch das Orchester mußte sich in corpore von seinen Sitzen erheben.

Großen, verdienten Beifall erhielt auch Frau Medek (deren schöne Mittel und vornehm-geläuterte Kunst hier schon vorteilhaft bekannt waren, besonders aus einem der vielen Wagner-Jubiläumskonzerte von 1913) für den edel nachempfundenen Vortrag des Beethovenschen Liederkreises, des chronologisch ersten, den die Musikgeschichte überhaupt aufweist und der in seiner natürlichen Schlichtheit und doch herzinnigen Tiefe immer von neuem ergreift. An Herrn Rekais Orchestration des Liederkreises ist die diskrete Zurückhaltung zu rühmen, welche überall die Stimme zu ihrem vollen Rechte kommen läßt. Auch bei dem mehr arienartigen Schluß des Ganzen, welcher durch die Instrumentierung — allerdings nur äußerlich — sogar gewonnen hat.

Wie der erste Abend der Budapester sein Hauptglanzstück in dem prachtvoll gespielten Straußschen „Eulenspiegel" hatte, so der zweite in der geradezu phänomenal virtuosen Art, mit der der junge Franz v. Vecsey ein überaus schwieriges aber auch als Komposition interessantes Violinkonzert seines selbst dirigierenden Lehrers Eugen Hubay wiedergab, das ihm in allem und jedem auf den Leib geschrieben sein könnte. Der schon mit 10 Jahren als Wunderknabe angestaunte gottbegnadete Geiger — jetzt geradezu ein ganzer Meister seines Instrumentes — gab dann auch ein Capriccio (mit Variationen) von Paganini zu mit einer technischen Vollendung und plastischen Bestimmtheit, die der dämonische „Hexenmeister von Genua" vielleicht kaum selbst überboten hätte. Vor allem das Sprühfeuer von Pizzikatis und Spiccatis in einer Variation elektrisierte das Publikum.

Im übrigen bezeugte der spezifisch ungarische Abend der Budapester Gäste, auf welche hohe technische und geistige Stufe die heimische orchestrale Kunst dort erhoben, teils den unerschöpflichen Schatz ihrer namentlich harmonisch und rhythmisch originellen Volkslieder sinnig verwertend und selbst bereichernd, teils — und dies erschien besonders auffallend — prinzipiell an Wagner, Liszt, Berlioz anknüpfend. Einflüsse dieser Meister fand man in fast allen der am 9. November im Konzerthause als für Wien neu vorgeführten Orchesterstücken. So Wagnersche Anregung besonders in Edmund v. Michalovichs Vorspiel zur Oper Toldi (dem Mittelstück einer Trilogie), das unverkennbar sehnsüchtige Tristanstimmung atmet, dann in „Rakoczys Tod", der Schlußszene einer den ungarischen Nationalhelden vorführenden Operntrilogie des Grafen Géza Zichy — von dem genannten Einhänder selbst mit der Linken dirigiert — hier die farbenreiche, tief tragisch gedachte und zugleich aus dem bekannten Rakoczy-Marsch entwickelte Musik mehr an die „Götterdämmerung" anklingend, endlich in Akos v. Buttykays temperamentvoller, sehr wirksamer sinfonischen Dichtung „Die Störenfriede" („Ünneprontok", nach einer so betitelten Ballade von Arányi, stofflich dem „Rattenfänger von Hameln" verwandt): hier scheinen sich der Wagner des Venusberges und der Liszt des Mephistowalzers die Hände zu reichen. Ganz der modernsten Richtung scheint Bela Bartók anzugehören, der sich als vortrefflicher Pianist und noch ganz junger Mensch in Wien bereits durch seine erstaunlich gediegene Klavierübertragung des R. Straußschen Heldenlebens schon vor Jahren einen Namen machte, diesmal aber (in drei Teilen seiner ersten Suite) noch auf einer früheren Stufe seiner stark sezessionistischen Entwicklung zur Vorstellung kam. Eröffnet wurde das Konzert mit der kräftig gesteigerten, aber meist noch von Rossini und Meyerbeer beeinflußten „Festouvertüre", welche Franz Erkel (durch „Hunyady Lászlo" und „Bánk Bán" der Schöpfer der ungarischen Volksoper) anläßlich des 50jährigen Jubiläums des Budapester Nationaltheaters im Jahre 1887 schrieb. Der um das Emporblühen der nationalen Kunst in Ungarn außerordentlich verdiente Franz Erkel (geb. 1810 zu Gyula, gest. 1893 in Budapest) wird von seinen Landsleuten noch heute als eine Art magyarischer Glinka oder Smetana hochgehalten, ohne freilich die allgemein musikgeschichtliche Bedeutung des eben genannten russischen, bezüglich tschechischen Tonmeisters beanspruchen zu können. In der „Festouvertüre" hat er auch glücklich die Melodie des ungarischen Nationalliedes „Szorzát" (nach Vörösmarty) benützt. Noch mag erwähnt werden, daß die beiden von der Elite der Gesellschaft besuchten Konzerte unter dem Protektorate des jetzigen Thronfolgerpaares (Erzherzog Karl Franz Joseph und Erzherzogin Zita) stattfanden, während Erzherzog Karl Stefan (mit einer glänzenden Suite, den Botschaftern der verbündeten Reiche, mehreren Ministern usw.) persönlich zugegen war. Das sehr bedeutende Reinerträgnis fiel teils dem eigentlichen Kriegshilfsbüro, teils dem österreichischen und ungarischen Roten Kreuz zu.

Für den Kritiker traf es sich nicht übel, zwei Tage nach dem ersten „ungarischen" Konzerte, in welchem R. Strauß' „Eulenspiegel" so faszinierend herausgebracht wurde, die in Wien besonders beliebte geniale Burleske wieder zu hören. Und zwar am zweiten Sinfonieabend des Konzertvereins unter F. Löwes Leitung. Nun die Interpretation stand durchaus auf gleicher künstlerischer Höhe. Es wäre schwer, einer von beiden Aufführungen den Vorzug zu geben. Daß im Konzertverein nach dem „Eulenspiegel" weniger applaudiert wurde, veranlaßte nur die Stellung des Stückes als Schlußnummer, nach welcher die meisten bereits in die Garderobe drängen. Eröffnet wurde das Konzert mit einer durchaus würdigen Aufführung der Brahmsschen Cmoll-Sinfonie Nr. 1, nach welcher Löwe, wie bereits mitgeteilt, heuer in chronologischer Folge auch die drei anderen bringen wird. Die Hauptaufmerksamkeit wandte sich an diesem Abend der solistischen Wiedergabe des Beethovenschen Gdur-Klavierkonzertes durch W. Backhaus zu. Technisch eine schon von früher her hier bekannte, kaum zu überbietende Meisterleistung, an Innigkeit und poetischem Ausdruck aber nicht die ganze Seelentiefe des Werkes ausschöpfend, mindestens für Wiener Begriffe etwas kühl. Interessant war es, von Backhaus einmal wieder die große original-Beethovensche Kadenz im ersten Satz zu hören, während andere Spieler Kadenzen von Reinecke, Hummel, Rubinstein, selbst Saint-Saëns, vorziehen.

Leider fand das zweite „ungarische" Konzert gleichzeitig mit einem Liederabend der Frau Elsa Weigl-Pazeller statt, über dessen Erfolg man uns aber von verstehender Seite nur das Beste berichtet. Die besonders wegen der natürlichen Wärme und feinen Ausfeilung ihrer Vorträge in Wien mit Recht geschätzte Künstlerin hatte diesmal außer seltener gehörten und durchweg bedeutenden Liedern von Beethoven, H. Pfitzner und Hugo Wolf auch fünf stimmungsvolle Gesänge ihres Gatten Dr. Karl Weigl (aus den „Fantasus" von Arno Holz) gewählt, welche sie — entsprechend beifällig — aus dem Manuskript vortrug.

Auf Einzelheiten der mehr oder minder genußreichen Liederbezüglich Arienabende der bekannten Julia Culp (Schubert, Mahler und Brahms vorführend), des Tenoristen Viktor Heim (von K. Lafite begleitet, nur Schubert gewidmet), des Kammersängers Franz Steiner (außer Schumanns großem Heine-Zyklus „Dichterliebe" Brahmssche und H. Wolfsche Lieder bringend) und anderer kann wohl hier nicht näher eingegangen werden.

An des Hofopernterors Alfred Piccaver, einem speziellen patriotischen Zweck (nämlich dem Vereins-Reservespital des Roten Kreuzes Nr. 5) gewidmetem, massenhaft besuchtem Konzert (11. November) mußte man neuerdings bedauern, daß den herrlichen Mitteln und der vortrefflichen Stimmbildung des beim großen Publikum sehr beliebten, auch eminent musikalischen Sängers nicht ein gleichwertiges geistiges und seelisches Individualisierungsvermögen verliehen sei, daher er — wenigstens nach meinem Empfinden — im besten Falle nur kühle Bewunderung erweckt. Applaudiert wurde freilich diesmal nach jedem besonders gelungenen Kopfton und anderen Finessen des Sängers genug.

Als die bravourgewaltigste Klaviervirtuosin Wiens erwies sich neuerdings am 13. November in einem im großen Musikvereinssaal mit Orchester gegebenen Konzerte Frau Vera Specht-Schapira, diesmal zugleich mit Glück bemüht, auch der geistigen Eigenart der vorgeführten Werke: Dmoll-Konzert von Brahms, Burleske von R. Strauß (eine Hauptparadenummer

der Künstlerin) und Esdur-Konzert von Liszt völlig gerecht zu werden. Auf den nach dem letztgenannten Stück losbrechenden Beifallssturm hin fand sie noch die Kraft, desselben Meisters große Fantasie über ungarische Volkslieder zuzugeben. Ein Kunststück, das ihr mit gleich schneidiger Rhythmik wohl wenige nachmachen dürften, mindestens, soweit sie dem schönen Geschlecht angehören.

Von der Hofoper wäre aus letzter Zeit außer einem nur halb geglückten Versuch, Donizettis melodiösen „Liebestrank" (als spezifisch italienisch gerade jetzt schwerlich aktuell!) dem Spielplan — in Mottls Bearbeitung — neu einzubürgern, des dreimaligen Gastspieles des Heldentenors Georg Schmieter vom Hoftheater in Kassel — als Siegfried (in dem gleichnamigen Musikdrama und in „Götterdämmerung"), dann als Pedro in d'Alberts „Tiefland" zu gedenken, nach welchen überaus beifälligen Leistungen der Künstler auch sofort hier engagiert wurde. Als zeitweiliger Ersatz für unseren überbürdeten und dadurch manchmal nicht mehr ganz stimmfrischen eigentlichen Wagner-Tenor Herrn Schmedes kann uns Herr Schmieter — der Erscheinung nach der kraftvoll-jugendliche, urgermanische Siegfried „wie er im Buche steht" — nur willkommen sein. Zumal als er dazu noch das nötige musikalische Gefühl, Vortrags- und Spieltalent bei völlig ausreichenden und sympathischen Stimmitteln mitbringt, Vorzüge, die ihm auch in der d'Albertschen Oper einen vollen Erfolg verschafften.

Sehr gefiel übrigens auch ein anderer gastierender Tenor, Herr Hochheim (Dessau), als Eleazar in Halévys „Jüdin". Doch ist die Partie an sich dem großen Publikum gegenüber so exzeptionell dankbar, daß sich daraus noch kein Schluß auf die sonstige „Wiener Hofopernfähigkeit" des jedenfalls auch stimmbegabten und talentvollen Sängers ziehen läßt, der aber — wie es scheint — in bezug auf eigentliche Gesangstechnik noch mancherlei zu lernen hat.

Rundschau

Oper

Bremen. Nachdem man im Bremer Stadttheater bereits in der zweiten Hälfte der vorjährigen Spielzeit glücklich wieder davon abgekommen ist, den Zeitverhältnissen dadurch Rechnung tragen zu wollen, daß man den Krieg selbst auf die Bühne bringt, arbeitet die Direktion mit schönstem Erfolge an der Erreichung des Zieles, durch Darbietung höchster Kunst das Theater zu einer Zufluchtsstätte aller derjenigen zu machen, die trotz der Schwere der Zeit oder gerade deswegen in der Kunst Tröstung und Erhebung suchen. Auf dem Gebiete der Oper hat man bisher noch keine der in Aussicht gestellten Neuaufführungen herausgebracht, sondern sich ausschließlich an das gutbewährte Alte gehalten. Aber die Vorstellungen, denen ich beiwohnen konnte, boten jedesmal außerordentlichen Genuß — und bei anderen wird es nicht anders gewesen sein. Das liegt daran, daß das Stadttheater über eine Reihe von vorzüglichen Kräften verfügt. Geblieben sind von der vorigen Spielzeit her die Damen Olga Burchard-Hubenia, Hertha Pfeilschneider, Hanna Siegert, Clara Roediger, Else Blume, Kathinka Pecz und Bertha Hein und die Herren Chr. Hansen, Helmut Neugebauer, Willi Bader, Josef Degler, Willy Birkenfeld und Fritz Tetzloff. Von den neu engagierten Sängern legte der Heldenbariton Herr Paul Stiegler vom Stadttheater in Rostock bereits schöne Proben von stimmlicher Begabung und künstlerisch hochstehender Darstellungsweise ab, Ich hörte ihn als Hans Sachs und konnte mit seiner Durchführung dieser Rolle wohl zufrieden sein.

Für das Baßbuffo-Fach ist Herr Max Mendsen (Weimar) gewonnen. Sein Beckmesser war eine darstellerisch und gesanglich außerordentlich ansprechende Leistung. Den neuen Heldentenor Herrn Georg Becker von Darmstädter Hoftheater habe ich bisher nur als Max im „Freischütz" gehört, gewann aber den Eindruck, daß er nach Stimmumfang und Stimmbehandlung, Vortrag und Darstellungsweise seine Stelle gut ausfüllt. Als Kapellmeister sind die Herren Walter Wohllebe und Manfred Gurlitt, die sich beide bereits bewährt haben, geblieben. Ihnen untersteht ein Orchester, das, zwar etwas verkleinert, doch zu den schönsten Leistungen befähigt ist. Die Chöre sind zwar auch etwas zusammengeschmolzen, suchen aber diesen Mangel durch umso sorgfältigere Arbeit zu ersetzen. Als Spielleiter ist Hr. Klaus Pringsheim vom Breslauer Stadttheater eingetreten. Von modernen künstlerischen Grundsätzen ausgehend, widmet er einer Neuinszenierung der Opern seine besondere Sorgfalt. Als Ballettmeisterin ist Fr. Fanny Bourgeau vom Stettiner Stadttheater tätig.

Obgleich die vorhandenen Kräfte ausreichen, vollwertige künstlerische Leistungen hervorzubringen, hat es sich die Direktion doch angelegen sein lassen, bekannte Gäste heranzuziehen.

Jacques Urlus sang vor seiner Rückreise nach Amerika den Walter Stolzing in den „Meistersingern". Durch Wohlklang der Stimme, mühelose, glänzende Tongebung, fein durchgebildete Deklamation und edles Spiel bewährte er den Ruhm des vollendeten Künstlers. Frau Boehm-van Endert vom Königl. Opernhaus in Berlin, die hier die Margarete in Gounods Oper sang, hörte ich bei ihrem zweiten Auftreten als Agathe im „Freischütz". Die Art, wie sie diese Rolle darstellerisch und gesanglich ausgestaltete, mußte unbedingt zur Bewunderung hinreißen. Herrn Leo Slezak von der Wiener Hofoper bot sich in der Rolle des Raoul in Meyerbeers „Hugenotten" Gelegenheit, die ganze sinnliche Schönheit und den Glanz seiner in allen Lagen leicht ansprechenden Stimme zu zeigen und dadurch bei den Zuhörern, die das Theater bis zum letzten Platz besetzten, größtes Entzücken auszulösen. Und doch, meine ich, würde es der künstlerischen Gesamtwirkung zustatten gekommen sein, wenn er sich in der machtvollen Entfaltung seiner Stimmmittel hier und da ein wenig Beschränkung auferlegt hätte.

Prof. Dr. Loose

Konzerte

Berlin Eva Katharina Lißmann wirbt schon seit Jahren für ihre reine, feine Kunst, und endlich ist nun das Berliner Publikum so weit, sie zu würdigen. Ihr erster Liederabend gehörte ausschließlich Brahms, und sie sang die Mädchenlieder und Volkslieder mit unvergeßlicher Schlichtheit und Tiefe. Anfangs mit leiser Zurückhaltung, als fürchte sie ihre Person dem Kunstwerk gegenüber in den Vordergrund zu drängen, dann aber mit dem sieghaften Bewußtsein, ihr künstlerisches Ideal verstanden zu sehen. K. v. Bos am Klavier ging auch den zartesten Intentionen der Sängerin nach.

Den wertvollsten Kammermusikvereinigungen ist das Trio Schumann-Heß-Dechert beizuzählen, das die Reihe seiner dieswinterlichen Vortragsabende mit Brahms' Op. 101 eröffnete. Nach ihm kam Paul Juon mit einem Gdur-Trio Op. 60 erstmalig zum Wort. Von den drei Sätzen ist dem ersten der Vorzug zu geben, das Andante verläuft ohne Plastik der Tonsprache reichlich phrasenhaft, der letzte Satz ist ein Stück russischer Volksmusik in Tanzrhythmen, dem Kunstschaffen Juons charakteristisch. In der ausgezeichneten Ausführung wurde diese Neuheit beifällig aufgenommen; tiefe und innige Freude auslösend, beschloß Beethoven den Abend mit Op. 70 Nr. 2 Esdur.

K. Schurzmann

Leipzig Zwei Leipziger Sängerinnen, Anna Führer (Sopran) und Elsa Suchannek (Alt) hatten sich zu ihrem Duetten- und Liederabend eine bunte, nichtsdestoweniger aber fesselnde Liederfolge gewählt. Vor allen Dingen dankte man ihnen überhaupt die Vermittelung meist seltener oder überhaupt nie gehörter Duette von Schumann, dem Züricher P. Faßbender („Blätterfall", im Stile zwischen Schubert und Brahms, aber mit eigenartiger Begleitung gesetzt), Brahms (Weg der Liebe I und II), Alexis Hollaender (Künftiger Frühling), Mendelssohn, Reinecke (Der Mond ist aufgegangen), Gade und Dvorák. Rein klanglich paßten die Stimmen, wenn auch die tiefere die höhere an Größe etwas übertrifft, wofür der Sopran aber eine gute Tragfähigkeit in die Wagschale werfen kann, ziemlich gut zueinander: die Stimme von Frl. Führer ist gut gebildet und sehr beweglich, muß sich aber nach der Stärke hin Beschränkungen auferlegen, um nicht einen gewissen scharfen Beiklang anzunehmen; in Fräulein Suchanneks Organ machte man vor allem einmal die Bekanntschaft mit einem Alt von schönem Klang und ziemlichem Umfang. Stimmlich scheint sie auch schon fleißig gearbeitet zu haben, doch bedarf es noch einiger Obacht, um den Ton biegsamer und gleichmäßiger strömen zu lassen. Zur Mitwirkung in der Altarie aus der Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" von Bach uud zum Solovortrag eines eigenen Dankgebetes war der Flötist Walter Vogel hinzugezogen worden, den wir mehr als tüchtigen Spieler denn als Komponisten schätzen lernten; als letzter bot er eine bloße klingende Harmlosigkeit. Am Flügel wirkte Erich Liebermann-Roßwiese; musikalisch und taktfest, doch ohne belebende Anregungen auf die Vortragenden.

Das Bußtagskonzert der Leipziger Singakademie war Heinrich Zöllners Luther gewidmet, einem vortrefflich gearbeiteten Oratorium, bei dem der Tonsetzer mehr als üblich

das Schwergewicht auf die Chöre gelegt hat. Diese sind freilich, ob man dabei an die Homophonie der vornehm gesetzten Choräle oder die Polyphonie vieler anderer Chorsätze denkt, gilt gleich, mit besonderer Liebe geschrieben. Der Chor der Singakademie hatte sich ihrer ebenso angenommen; besonders die Frauenstimmen im wiederholt auftretenden Choral-Cantus firmus, unterstützt durch den trefflichen Chor der städtischen Schule für Frauenberufe, leisteten Treffliches, wogegen die Männerstimmen hier und da etwas unedel klangen, was um so mehr verwundert, als der Leiter des Ganzen, G. Wohlgemuth, seinem Leipziger Männerchor doch ein ausgezeichneter Stimmbildner ist. Die hauptsächlichsten Soli waren bei Helene Braune, einem wenn auch nicht sehr großen, so doch jugendfrischen und wohlgebildeten Mezzosopran, und Otto Semper, einem schön gestaltenden, markig-weichen Bariton aus der Schule des kürzlich verewigten Eugen Lindner, gut aufgehoben. Noch ein Bravo der verstärkten Kapelle des I. Ersatz-Batl. des Infanterie-Regiments Nr. 107! Sie fand sich mit dem wichtigen und ausgezeichnet instrumentierten Begleitungsteil über alles Erwarten tonlich und technisch ausgezeichnet ab.

—n—

Robert Kothe bot seiner großen Leipziger Gemeinde die zwölfte Folge seiner Lautenlieder — wieder teils ernste teils lustige Stücke; als das beste davon erschien mir diesmal das niederdeutsche Volkslied „Es saß ein schneeweiß Vögelein", eine Weise von ganz eigenartigen Klangreizen. Wie immer war Kothes Prägung seiner lustigen Stücke am anziehendsten. Seine niemals aufdringliche Auffassung von Schalkhaftigkeit und Übermut und die Beweglichkeit seiner Sprache sind von den andern auftretenden Lautensängern bisher nicht erreicht worden. Für seine mäßige stimmliche Grundlage entschädigt aber auch in ernsten Weisen der tiefgehende Gemütsausdruck restlos.

Für einen Vaterländischen Abend hatte die Leipziger Ortsgruppe des Frauenbundes der Deutschen Kolonialgesellschaft eine ganze Reihe ansehnlicher Kräfte gewonnen. Wir sehen hier von den Vorträgen des ehemaligen Marinepfarrers Wangemann (Ansprache) und des Sprechers Senff-Georgi (Gedichte) ab und beschränken uns auf die rein musikalischen: Else Gipser, die Chopin und Liszt vermittelte, bekundete von neuem die musikalisch hochstehende Klavierspielerin, erweckte aber mehr als jemals den Wunsch nach einer vollkommenen Durchbildung der Fingertechnik, ohne die nun einmal eine der wichtigsten Bedingungen, das denk-

bar beste gebundene Spiel, unerfüllt bleiben muß. In der anderen als Einzelspielerin mitwirkenden Dame, Fräulein Frida Cramer, lernte man eine Geigerin kennen, die musikalisch und technisch schon auf einer gewissen Höhe steht, vorläufig aber noch einer entschieden persönlichen Prägung ihrer Vortragsstücke ermangelt. Der größte Gewinn des Abends war das Auftreten von Frau Klara Senius-Erler, einer neuen und anscheinend recht tüchtigen Gesangslehrkraft des hiesigen Konservatoriums. Sie vermittelte mit Hjalmar Arlberg, dessen Kunst hier schon oft gewürdigt worden ist, in feinster Ausarbeitung eine Reihe Zwiegesänge (darunter einige von Wilhelm Berger schön gesetzte deutsche Volksweisen). Es ist schwer zu sagen, was man an diesem lyrischen Soprane mehr bewundern soll: die in allen Lagen gleichmäßige vollendete Ausbildung, die prächtige stimmliche Grundlage oder die reife, wenn auch mehr gedankliche als gefühlsmäßige Durcharbeitung des Vortrages. Max Wünsche wurde am Flügel allen Anforderungen eines gewissenhaften Begleiters gerecht. —u—

Am Abend des Bußtages war die Thomaskirche vollständig gefüllt. Einerseits lockte das wunderreiche Requiem von Mozart, vollendet von Süßmayer, dessen Name wohl für immer untrennbar von diesem Werke ist, andererseits der gute Ruf des Bachvereins, der über einen ausgezeichnet geschulten und auch in dieser Zeit noch immer gut besetzten Chor verfügt. Das zeigte zur Genüge auch diese durch die Mitwirkung des Städtischen Orchesters wesentlich gestützte und vom Chore besonderes in den polyphonen Sätzen musterhaft gegebene Aufführung, obschon die Zeitmaße des Dirigenten Herrn Professor Straube manchmal bis zur Verzerrung des Originals gingen. Auch die dynamischen Selbstherrlichkeiten und die Vorliebe für krasse Gegensätze des Schwachen und Starken, mögen sie zurzeit noch so beliebt sein, sind nicht etwa „modern", sondern schon immer dagewesen. Mozart selber ist hochgradig „modern" und bedarf auch in den Zeitmaßen keiner Nachhilfe. Er wirkt am tiefsten, wenn man getreulich seinen Vorschriften folgt. Aus den Zeitmaßen aber, mit denen Herr Professor Straube ungewöhnlich eigenmächtig umgeht, ergibt sich in erster Linie Richtung und Stimmung des Vortrags, der nachdichtenden Auslegung. Zu erwähnen sind noch die Solisten: Frau Modes-Wolf, Frl. Adam, die Herren Lißmann und Müller. Sie machten den Eindruck des Zusammengewürfelten. Die Damen waren stimmlich matt, der Sopran auch rhythmisch unsicher, die Herren tonlich forcierend und hohl theatralisch hervortretend. —s

Kreuz und Quer

Berlin. Zu einer Morgenmusik am Sonntag hatte der ausgezeichnete Cellist Hutschenreuter mit Lehrkräften seiner Musikinstitute eingeladen. Mit Martha Steinmetz brachte er die Sonate Op. 5 Nr. 2 von Beethoven trefflich zu Gehör, ganz besonderes Interesse löste die Klavier-Violoncellsonate Op. 36 von Grieg aus. Das prachtvolle Stück ist merkwürdigerweise fast unbekannt, trotzdem die Celloliteratur dem genial schwungvollen ersten, dem phantastischen zweiten und dem dramatisch lebendigen dritten Satz nicht allzuviel Ebenbürtiges aufzuweisen hat. Edith Seidel war am Klavier eine vollwertige Partnerin. Emil Severin sang Lieder. K. Sch.

Coburg. Am Bußtage veranstaltete der Oratorienverein in Gemeinschaft mit dem Singverein Sonneberg, dem Lehrergesangverein Coburg und der herzogl. Hofkapelle eine Aufführung von Franz Liszts „Christus" unter Leitung von Hofkapellmeister Lorenz.

— Am Hoftheater fand eine Neueinstudierung von Siegfried Wagners „Bärenhäuter" statt.

Dresden. Am 14. November ist in Bühlau bei Dresden der weltbekannte Klavierpädagoge Theodor Leschetitzky im Alter von 85 Jahren gestorben. Er war polnischer Herkunft, geboren am 22. Juni 1830 in Lancut bei Lemberg und studierte in Wien bei Czerny und Sechter. Dann war er 22 Jahre lang Klavierprofessor in Petersburg (1852—1878), später in Wien. Von seinen zahlreichen Schülern sind mehrere Künstler ersten Ranges geworden, besonders seine zweite Frau Anette Essipoff. Leschetitzky hat auch eine Anzahl von Kompositionen, meist Klavierstücke, veröffentlicht.

Hamburg. Der Musikschriftsteller Max Loewengard ist nach längerem Leiden im 56. Lebensjahr ein Hamburg einem Herzschlage erlegen.

Kopenhagen. Nina Grieg, die Witwe Edvard Griegs, feierte am 24. November ihren siebzigsten Geburtstag. Frau Grieg, die im Sommer in Griegs Heim auf Troldhaugen bei Bergen, im Winter in Kopenhagen lebt, war früher eine geschätzte Liedersängerin.

Warschau. Das Warschauer Konservatorium blickt jetzt auf eine hundertjährige Gründung zurück. Es wurde 1815 von Josef Elsner als „Musik- und dramatische Kunstschule" begründet. Von 1821 ab hieß es „Konservatorium". 1830 wurde es infolge der Revolution geschlossen und erst 1856 wieder eröffnet. Aus dem Warschauer Konservatorium ist eine Reihe bekannter Künstler hervorgegangen: Chopin, Paderewski, Sliwinski u. a.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 49

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 2. Dez. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Leander Schlegel (1844—1913)

Von **Theodor Bolte**

Der leider zu früh dahingegangene niederländische Komponist Leander Schlegel war der Sohn des deutschen Ornithologen Hermann Schlegel. Dieser Naturforscher und fruchtbare Fachschriftsteller, geboren am 10. Juni 1804 in Altenburg, studierte in seiner Heimat und in Holland, lebte einige Jahre (um 1825) als Zeitgenosse Beethovens in Wien und starb als Direktor des Reichsmuseums am 17. Januar 1884 in Leiden.

Vater Schlegel hatte ausgesprochenes Musikverständnis, betrieb in seiner Jugend das Flötenspiel, beschäftigte sich mit der Theorie der Musik und der Metrik der Alten und beteiligte sich, mit einer schönen Stimme begabt, an einem Gesangsquartett.

In seinen Wiener Erinnerungen[1]) erzählt unser Gewährsmann folgende interessante Beethoven-Reminiszenz: „Ich konnte noch die letzten Aufführungen des unter Beethoven ausgebildeten Quartetts vernehmen, und es schmerzte mich tief, daß Beethoven, obgleich noch populär, von der immer nach Neuem haschenden Menge in Wien, die damals von Rubini, Tamburini und Sonntag gänzlich in Anspruch genommen war, nach und nach in den Hintergrund gedrängt wurde. Vergebens veranstalteten seine Verehrer das große Beethoven-Konzert, dessen Riesenprogramm uns Schindler aufbewahrt hat; der große Mann geriet zuletzt fast ganz in Vergessenheit, und erst nach seinem Tode gelangte er wieder zu allgemeiner Anerkennung. Meine Freunde und ich schwärmten für den unsterblichen Meister und schätzten uns glücklich, wenn wir ihn auf seinen Spaziergängen, sei es in Wien oder in Baden, in der Stille belauschen konnten".

Mit 23 Jahren verehelichte sich Schlegel in den Niederlanden mit einer Holländerin aus Haag, gleichfalls gesanglich und pianistisch begabt, die ihm während 27jähriger Ehe fünf Kinder schenkte.

Cäcilie (geb. 1838), älteste Schwester Leanders, war die Erstgeborene und wurde nicht nur dem Namen nach der Musik geweiht, sondern eine in Amsterdam ausgebildete Pianistin und wohl Lehrerin ihres jüngsten Brüderchens Leander. Der ältere Bruder Gustav wurde orientalischer Sprachforscher. Leander wurde als jüngster Sohn am 2. Februar 1844 in Oegsgeest (Holland) geboren. Schon im Alter von vier Jahren offenbarte sich sein absolutes musikalisches Gehör, sodaß sein Vater ihn im zartesten Kindesalter gleichsam spielend im Klavier- und Violinspiel unterrichten ließ.

Der Vater, welcher in Holland ein musikalisches Haus führte, widmete alle freie Zeit der Musik und legte somit den Keim zur musikalischen Erziehung seiner Kinder.

Nach genügender Vorbereitung kam der Junge zunächst in das Konservatorium nach Leiden und 14 Jahre alt (1858—1860) an die Kgl. Musikschule in Gravenhage. Später beendete Leander seine musikalische Ausbildung im Leipziger Konservatorium, wo man ihm jedoch nur wenig zu lehren vermochte. Bei Reinecke mußte man etwas komponiert haben, um zur Geltung zu kommen, während Moscheles diejenigen Schüler bevorzugte, die seinen Kompositionen huldigten. Hauptmann und Richter förderten den Musikstudierenden in der Lehre der Komposition, jedoch trat Leander erst in der zweiten Hälfte seines Lebens als Komponist hervor, auf eigenen Wegen gehend und keineswegs der konservativen Richtung angehörend. Seine Muse ist derjenigen Schumann-Brahms' der Form und nicht dem Inhalte nach wahlverwandt. Endlich widmete sich noch Schlegel dem Violinspiel unter David, bei dem man etwas Tüchtiges lernen konnte, und Papperitz hat ihn wohl im Orgelspiel unterrichtet, jedoch meinte Schlegel später: „Was ich kann, verdanke ich mir selbst". Sein Lieblingswunsch, Musiker zu werden, war erfüllt. Alle Wege seines tonkünstlerischen Werdeganges ebnete sein Vater.

20 Jahre alt, verlor Leander seine Mutter, während sein Vater eine zweite Frau nahm und sich noch weitere 20 Jahre an den tonkünstlerischen Erfolgen seines Sohnes erfreuen konnte.

Nach beendigten Leipziger Studien erhielt Schlegel die Stelle eines Violinlehrers an dem durch ihn früher besuchten Institut in Leiden.

Als ausübender Künstler betrat Schlegel seine Musikerlaufbahn zunächst als Pianist mit Vorträgen fremder und später eigener Werke. Seine Konzertreisen erstreckten sich außer seiner Heimat durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich, allein und später in Gemeinschaft mit dem Violinvirtuosen Wilhelmj, als Solist, feinfühliger Begleiter und Kammermusikspieler. Die Verbindung mit dem großen Geiger und anderen zeitgenössischen Tonkünstlern veranlaßten die Entstehung der Violinsonate,

[1]) H. Schlegels Lebensbild von G. Schlegel (deutsch von H. Koehler). Nicht im Handel. Altenburg 1866 bei O. Bonde.

der beiden Streichquartette und des Marteau gewidmeten Violinkonzerts.

In der Zwischenzeit lebte Schlegel als Musiklehrer in Braunschweig. Als Pianist war sein Vortrag so musikalisch und gesangvoll, daß man bei einem Haarlemer Konzert dasselbe minderwertige Klavier nach einem anderen Klavierspieler nicht mehr zu erkennen vermochte. Als Nachfolger von van Eyken wurde Schlegel 1871 als Direktor des Konservatoriums und nachmaliger Dirigent des Gesangvereins nach Haarlem berufen und entfaltete daselbst eine langjährige künstlerische Tätigkeit, unterbrochen durch solistische Konzertreisen und gemeinsam mit J. Cramer und H. Bosmans als Triogesellschaft. Die 40 Jahre Haarlemer Wirksamkeit bildete seine Glanzperiode.[1] Als Dirigent war es sein Verdienst, Brahms' Deutsches Requiem erstmalig in Holland zur Aufführung zu bringen. Auch durch Förderung der Haarlemer Bach-Gesellschaft machte sich Schlegel verdient.

1898 gründete Direktor Schlegel eine eigene Musikschule in Haarlem, in deren Klassen für höheres Klavierspiel sich zahlreiche Holländerinnen aus allen Richtungen einfanden, um sich seine ihm eigene Weise „musikalisch zu spielen" anzueignen.

Als er die Schule im Februar 1911 aus Gesundheitsrücksichten aufgab, um nur der Komposition und dem Unterricht in seinem Gartenhaus in Overveen zu leben, von wo aus er auch früher die Haarlemer Anstalt besuchte, zog ihm die ganze Schar seiner begeisterten Schülerinnen, unter deren gutgeschulten Händen die beiden Flügel erklangen, nach.

Schlegel war glücklich verheiratet mit seiner geistig ebenbürtigen Gattin, Emma de Waal Malefijt, welcher er das Klavierstück Liebesliedchen Op. 7 widmete, und Vater seiner Schülerin Aleidia, einer vortrefflichen Pianistin und Pädagogin.

Als Komponist ist Schlegel erst 1880, also nach seinem 35. Lebensjahre, in die Öffentlichkeit getreten. Sein Op. 1, drei Jadassohn gewidmete Klavierstücke, erschien bei Schott. Schlegels ernste Muse fällt mit wenigen Ausnahmen nicht sofort ins Gehör wie die moderne Jugendliteratur, obwohl einiges zum Unterricht nicht ungeeignet ist, und ist ebensowenig der breiten Masse zugänglich, aber einmal mit liebevoller Hingabe in seinen Volkmann-Kirchner ähnlichen Stil vertieft, wird man von deren herber Schönheit gefesselt. Es fehlt nicht an melodischer Erfindung bei kühner Harmonisierung und modernem polyphonen Satzbau.

Durch namhafte Künstler, die ihr ganzes Können dafür einsetzten, wurden nicht nur in Amsterdam, Dortmund und Utrecht, sondern auch in Wien durch seine Freunde Dr. Gänsbacher und Prof. Epstein Schlegel-Aufführungen veranstaltet.

Zur Förderung seiner Werke bildete sich bereits eine niederländische Schlegel-Vereinigung. Sein Klavierkonzert, eines der besten Tondichtungen, interpretierte bei der Uraufführung in Leiden Frau Lucilla Tolomei.

Marteau brachte sein Violinkonzert gleichfalls zur Uraufführung und mit Frau Tolomei 1912 bei dem Wiener Matinee im Bösendorfer Saal sein Klavierquartett, während in die Wiedergabe der Passacaglia für zwei Klaviere sich Frau Tolomei mit ihrer Tochter teilte. Auch Reinhold Becker verwendete sich für Schlegels Kammermusikwerke.

Sein sinfonisches Tongemälde „Der Prinzenraub" gelangte 1908 unter Mengelbergs Leitung mit dem „Concergebow-Orchester" in Haarlem zur beifälligen Aufführung, wurde beim Niederländischen Musikfest in Amsterdam wiederholt und erbrachte in beiden Fällen dem anwesenden Komponisten reiche ehrende Kundgebungen.

Auch in Triest wurde sein erstes Streichquartett unter günstiger Aufnahme der Fachpresse wiedergegeben.

Mit der Feder sind für den Tondichter und seine Werke eingetreten: Dr. Gänsbacher (im Merker 1910), Kubitzky (Allgem. Musik-Zeitung), Segnitz (Neue Zeitschrift für Musik), während Kalbeck, dem die Violinsonate gewidmet ist, in einem warm empfundenen Feuilleton (im Neuen Wiener Tagblatt 1913) Schlegel nicht nur zu den bedeutendsten Komponisten unserer Zeit zählt, sondern auch als einen hochgebildeten geistreichen Menschen, als Gatten und Vater schildert, — dem als Gentleman und Hohepriester der Kunst der Humor[1]) noch in seinen letzten Briefen nicht fehlte, sei hinzugefügt. Schlegel, welcher eine gewandte Feder in deutscher und holländischer Sprache führte, war Jahre hindurch Kunstreferent an dem „Haarlemsche Courant".

Die letzte Schlegel-Aufführung fand am 17. März 1912 in Wien statt unter Mitwirkung des Violinvirtuosen Marteau, der holländischen Pianistin Lucilla Tolomei, der Sängerin Adele Reissenberger, Kammersänger Ulanovsky, der Kammermusiker Grümmer und K. Doktor in Anwesenheit von Prof. Epstein, Kalbeck und anderen Freunden. Man ehrte den aus Holland herbeigeeilten Komponisten, der mit der vollendeten Wiedergabe seiner Werke sicherlich zufrieden war, durch lebhafte Beifallskundgebungen.

Bereits im Mai 1912 bei seiner Rückkunft aus Wien mußte Schlegel, kaum an der Schwelle des Greisenalters, wegen heftiger rheumatischer Leiden Heilung in der Haarlemer Zander-Anstalt suchen, leider vergeblich. Sein letzter Brief an mich wurde durch Schmerzen unterbrochen und schwer zu Ende geführt. Auch die Notenfeder mußte ruhen.

Der feinsinnige, noch zu wenig verstandene Tondichter ist am 20. Oktober 1913 in Overveen bei Haarlem unerwartet verschieden.

Von Schlegels Werken erschienen in Stich 20 Klavierhefte und 50 Stücke, ein vierhändiges Heft, ein Duo für zwei Klaviere, eine Violinsonate, ein Klavierquartett, ein Streichquartett, zwei Frauenchöre, sieben Liederhefte mit etwa 35 Liedern, worunter die auch in Wien beifälligst gesungenen Deutschen Liebeslieder Op. 20, 21, 22 im Brahms-Stil. Die zumeist deutschen Lieder, darunter viele von Heine, auch dessen „Du bist wie eine Blume", lehnen sich an Schumann.

An ungedruckten Kompositionen entstammen seiner Feder: eine Sinfonie, ein sinfonisches Tongemälde, je ein Klavier- und ein Violinkonzert mit Orchester, ein Streichquartett, zwei vierhändige Hefte und eine Rhapsodie für Klavier.

---

[1]) Schlegels Richtung und Stellung war mit derjenigen des Deutschen Julius Röntgen in Amsterdam (gleichfalls Reinecke-Schüler und Brahms-Epigone) ähnlich.

[1]) Davon zeugt folgende Anekdote. Schlegel beantwortete die Frage, was der Unterschied zwischen einem Dilettanten und einem Pianisten sei: „Dieser spielt zu seinem Verdruß und anderer Vergnügen und jener zu seinem Vergnügen und anderer Verdruß".

Es mögen noch einige Klavierwerke näher in Betracht kommen. Op. 1 enthält zwei Stücke, Romanze B dur, sehr ansprechend, sowie das Intermezzo As dur und Allegro C moll, als gehaltvolle Arbeiten eines vielsagenden Talentes.

Die Widmung der ersten Ballade B dur Op. 2 nahm Brahms an, was auf den musikalischen Gehalt der elf im Dreivierteltakt gehenden Seiten hindeuten mag. In der Durchführung Fis dur klären sich die noch gärenden Wogen, in gesangvolle Melodik übergehend (Schott).

Über die Klavierfantasie Op. 3 „Rhein und Loreley" ruft 1886 die Fachkritik dem „jugendlichen Talent" wohlwollend ein „Glückauf" zu. Der Tondichter geht hier bei überströmender Fülle musikalischer Gedanken in Häufung von Akkordmassen und heterogenen Tonarten seine eigenen Wege; die Nixen und Wassergeister bewegen sich keineswegs in Schytteschen Tonmalerei.

Die moderne viersätzige Suite Op. 4 H dur. von größerer Schwierigkeit, kam bei derselben Kritik nicht so gut weg, und der 42 jährige Tondichter mußte sich darob abkanzeln lassen. Man muß sie eben spielen können, und das tiefgehende, lebensfähige Tonstück war nach 27 Jahren bei Bösendorfer in Wien keine Zukunftsmusik mehr. Das einzeln erschienene Adagio in der Haupttonart ist eine die linke Hand fördernde Studie, mit einem lieblichen Gesang in der Rechten. Das in Wien aufs beifälligste aufgenommene Finale ist von stürmischer, an Brahms gemahnender Erfindung (Siegel).

Günstiger wurden seinerzeit die illustrierenden Stimmungsbilder Op. 5 zu Heines „Armen Peter" beurteilt und waren bei der Wiener Schlegel-Aufführung unter verdienten Beifallskundgebungen zu hören (Siegel).

Op. 7 „Ins Album" (fünf Hefte) sind tiefernste und weniger Technik erfordernde Stimmungsbilder, besonders „Am Grabe Schumanns" und „Trennungsstunde", während wir das „Rätsel" (vier) nicht aufzulösen vermögen; das „Liebesliedchen" unterscheidet sich durch sein freundliches melodisches Zwiegespräch im Henselt-Stil. Die neue Folge „Ins Album" Op. 30 (vier Hefte) enthält nur ein ernstes Stück „Trauermarsch" E moll unter dem Motto: „Doch sieh, da kommt mit Trauersang ein Leichenzug den Weg entlang" (Der Rose Pilgerfahrt). Stimmungsvoll ist die Kahnfahrt A dur und melodisch der leichtere Walzer C dur im Kirchner-Stil. Das schwierigere Capriccio C dur ist etwas widerhaarig.

In den drei Stücken Op. 9 (drei Hefte) offenbaren sich Niederschläge einer vollen Musikerseele. Gleich das sinnige „Kindlein in der Wiege" ist ein dankbares Vortragsstück für zarte Hände, unterbrochen durch die lebhafte Reminiszenz an das „Traumeswirren" von Schumann. Die Humoreske bringt ein reizendes Spinnlied G dur von melodischer Bewegung mit einem originell fugierten Mittelsatz F dur und bietet ein konzertantes Vorspielstück. Im „Nachsinnen" geht der Tondichter zu seinem ureigenen Musikempfinden zurück (Op. 3, 9 und 30 bei Kistner).

Op. 10, Drei Stücke: „Nachruf" in elegischem Grieg-Stil, „Gretchen vor der Mater dolorosa" (kein Gebet einer Jungfrau) und Fantasiewalzer (kein Salonstück, sondern ein polyphoner, prächtiger Konzertwalzer).

Die zweite Ballade C dur Op. 11 (14 Seiten) hat den Tripeltakt mit der ersten gemein, ist aber ein bedeutend tiefergehendes, schwierigeres Konzertstück (Op. 10 und 11 bei Rahter). Die Klavierstücke „Festpolonaise" und „Hochzeitszug" im Jensen-Stil wurden von der Haarlemer Konzertkritik hervorgehoben.

Op. 26, Drei Tonstücke (Universal-Edition) enthalten keine Musik für jedermann, infolge ihrer rhythmischen und Leseschwierigkeiten. 1. Freudig bewegt E dur, 2. Leidenschaftlich erregt Zwölfachteltakt D moll, 3. Langsam mit tiefster Empfindung A dur.

Leichte Spielsachen für die Jugend enthält das vierhändige Heft Op. 21 „Der Kinder bunte Welt". Lauter tonmalende Programmusik und für beide Spieler von gleicher Schwierigkeit. Während die Mädchen das niedliche Wiegenliedchen trällern, ergötzen sich die Knaben an dem Schaukelpferd, dann geht es paarweise in die Tanzstunde, um sich nach einem Walzer zu drehen; bei „Katze und Kätzchen" muß das Klavier die betreffenden Tierlaute ausdrücken. Tragisch ist „Fritzchens Klavierstunde", die den Jungen viele Tränen kostet, bis seine Qual ein jähes Ende nimmt. Die zweite Folge Op. 29 (fünf Stücke) blieb ungedruckt.

Die Passacaglia Op. 31 für zwei Klaviere besteht aus 14 Variationen über die G dur-Tonleiter (Op. 27 und 31 Süddeutscher Musikverlag). In Prosniz' Handbuch Bd. 2 wird Schlegel gebührend gewürdigt.

Endlich folge ein durch den Komponisten aufgestelltes vollständiges Verzeichnis seiner Werke (inklusive der Manuskripte):

Op. 1. Drei Musikstücke. Op. 2. Ballade I für Klavier. Op. 3. „Rhein und Loreley", Klavierfantasie. Op. 4. Klaviersuite. Op. 5. „Der arme Peter", für Klavier. Op. 6. Drei Lieder (tief) (Amsterdam). Op. 7. „Ins Album", für Klavier. Op. 8. Zwei Lieder (hoch) (Amsterdam). Op. 9. Drei Klavierstücke. Op. 10. Drei Klavierstücke. Op. 11. II. Klavierballade. Op. 12. Drei Lieder. Op. 13.[1]) Zwei phantastische Studien für Klavier. Op. 14.[1]) Quartett für Klavier, Violine, Viola und Cello. Op. 15.[1]) Sechs Fantasien für Klavier. Op. 16. Konzert für Klavier und Orchester (Mkpt.). Op. 17. Streichquartett I (Siegel). Op. 18. Rhapsodie für Klavier (Mkpt.). Op. 19. „Alter Ritterburgs Sage", Sinf. Tongemälde für großes Orchester (Mkpt.). Op. 20, 21, 22. „Deutsche Liebeslieder", Zyklus für eine Singstimme und Klavier. Op. 23. Zwei Frauenchöre. Op. 24. Drei Lieder (Simrock). Op. 25. Sinfonie für großes Orchester (Mkpt.). Op. 26. Drei Tonstücke für Klavier. Op. 27. „Der Kinder bunte Welt", fünf leichte Klavierstücke zu vier Händen. Op. 28. Drei Lieder (Simrock). Op. 29. „Der Kinder bunte Welt", fünf leichte Klavierstücke zu vier Händen, Folge II. Op. 30. „Ins Album", für Klavier, II. Folge. Op. 31. Passacaglia für zwei Klaviere zu vier Händen. Op. 32. Drei Klavierstücke zu vier Händen (Mkpt.). Op. 33. Violinkonzert mit Orchester (Mkpt.). Op. 34. Sonate für Klavier und Violine. Op. 35. II. Streichquartett (Mkpt.).



Richard Wagner: Was ist deutsch?

„Schriften und Dichtungen des Meisters für die Zeit des heiligen deutschen Krieges ausgewählt" von R. Sternfeld

Leipzig, Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel (R. Linnemann) 1915
Mit einer Titelblattzeichnung „Wotan" von Hans Thoma

Von **Artur Prüfer**

Durch diese höchst dankenswerte, dem Ernst der Zeit angemessene Darbietung hat sich der Verfasser, der seine

[1]) Südd. Musikverlag. Alle übrigen Verleger im Text.

Kräfte gleichzeitig auch als Wagner-Wanderredner und Dolmetscher dem Vaterlande widmet, ein neues Verdienst um das Wagnertum erworben, dem auch nach dem zu erhoffenden baldigen Friedensschlusse ein dauernder literarischer Wert gebührt.

„Unter den deutschen Genien, deren Taten und Worte in diesem heiligen Kampfe um Deutschlands Schicksal ermutigend und ermahnend ihrem Volk aus der Ewigkeit voranleuchten, darf der große Meister nicht fehlen, dessen Leben und Streben ein einziger großer Kampf war für die ‚heilige deutsche Kunst'. Ist Richard Wagner für viele noch heute nur der große Musikdramatiker, so soll eine kleine, für unsere Tage berechnete Auswahl aus seinen herrlichen, viel zu wenig bekannten Schriften (die in einer 16 bändigen Volksausgabe im gleichen Verlage vorliegen) erweisen, daß er nicht nur im Kunstwerk, sondern auch mit dem Worte ein Mahner und Berater seines Volkes, ein Wecker und Wahrer deutschen Wesens, ein Deuter des Deutschtums gewesen ist. Haben die Dramen des großen Künstlers und vor allem seine Bayreuther Festspiele in einer langen Friedenszeit stählend und erhebend gewirkt, so sollen die an sein deutsches Volk gerichteten Worte dazu helfen, daß dieses Volk in heiliger Kriegszeit seine Stärke, in einer edlen Zukunft seine Würde bewahre."

Die kleine, bedeutungsvolle Schrift „Was ist deutsch?" aus dem Jahre 1865 (mit einem Anhange von 1878), die der ganzen Sammlung den Titel gegeben hat, ist mit Recht an erster Stelle neu gedruckt. Diese Frage, die den Künstler-Denker „seit langem ernstlich eingenommen und sich ihm immer neu gestaltet hat", beantwortete er 1867 in der Aufsatzreihe „Deutsche Kunst und deutsche Politik", aus deren 15 Kapiteln hier nur die beiden ersten abgedruckt sind. In den beiden genannten Abhandlungen offenbart sich seine schon in weitere Kreise gedrungene herrliche Deutung dessen, was deutsch ist: „Das Schöne und Edle ist nicht um des Urteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in der Welt und alles, was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist ‚deutsch' und deshalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen". „Deutsch sein, heißt eine Sache um ihrer selbst und um der Freude an ihr willen treiben" im Gegensatz zum bloßen „Nützlichkeitswesen". In dieser Formel ruht der Unterschied der deutschen-idealistischen Lebensanschauung gegenüber der bis heute noch sich im „Nützlichkeitswesen" bewegenden englischen Moralphilosophie. Es folgen nunmehr die seit Beginn des Weltkrieges viel angeführten, auch auf Postkarten verbreiteten Lohengrin-Kernworte (Anrede und Gebet des Königs Heinrich, die Heerbannszene und die Weissagung des Gralsritters):

> Doch großer König, laß' mich dir weissagen:
> Dir Reinem ist ein großer Sieg verlieh'n.
> Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen
> Des Ostens Horden siegreich niemals ziehn!

Hoffen wir auf die Erfüllung dieser hehren Worte des Dichter-Propheten. (Vgl. auch meine Zusammenstellung aller dieser Lohengrin-Worte im Leipziger Kirchenblatt vom 6. September 1914 [Leipzig, Paul Eger, Vereinshaus] und auf die vortreffliche Bearbeitung, die unter dem Titel: „Für deutsches Land das deutsche Schwert", Ein Kranz vaterländischer Kampf- und Siegesweisen von Richard Wagner, für Klavier mit übergelegtem Originaltexte bearbeitet von F. H. Schneider, bei Breitkopf & Härtel, Leipzig erschienen ist [1915 Preis 1 Mk.].)

Nach der Wiedergabe eines ähnlich lautenden Gedankens im „Fragment eines verloren gegangenen Gedichtes" und eines Abschnittes aus der wenig bekannten großen Vaterlandsrede (beides von 1848) mit einem kräftigen, zeitgemäßen Hieb auf die Engländer, denen „die neue Welt ein Krämerkasten wurde", druckt nun der Herausgeber, besonders verdienstlich, „Wieland der Schmied" ab, der den Schluß der Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" (Schriften, Band III) bildet. In den begeisterten Worten klingt die packende Inhaltsangabe des Mythos des in höchster Not sich auf selbstgeschmiedeten Flügeln in die Lüfte aufschwingenden Wieland aus: „O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel und schwinge dich auf!" Dieser Schluß bildet die Einleitung zu dem folgenden Entwurfe eines Wielanddramas selbst, der aber leider nicht ausgeführt wurde und dem älteren Siegfriedstoffe weichen mußte. Aus diesem „Siegfried", dem „heroischen Lustspiele", ist mit Recht die gewaltige unsere Zeit ebenfalls versinnbildlichende Szene des ersten Aktes aufgenommen, in der der junge Held aus den zerschlagenen Stücken des Götterschwertes Notung sein neues Schwert schmiedet, wobei die Worte des tückischen Zwergen Mime (Albion!) etwas verkürzt worden sind. Im nächsten Abschnitt „Aus der Zeit von 1870/71", dem ein prophetischer Brief an den Grafen Enzberg vom Jahre 1866 vorangeht, sind die 3 Gedichte „Zum 25. August 1870" (an König Ludwig II. von Bayern) „An das deutsche Heer vor Paris" (an Bismarck) und der Volksgesang am Schlusse des Kaisermarsches, endlich eine Stelle eines Briefes an Wagners alte, treue Freundin Alwine Frommann abgedruckt, desgleichen ein Kernwort aus der grundlegenden Abhandlung „über das Dirigieren" und den ernst mahnenden Schluß der tiefsinnigen Festschrift zur Hundertjahrfeier der Geburt Beethovens mit einem später gestrichenen Schluß des Berichtes an den Deutschen Wagner-Verein. — Die schöne Sammlung klingt aus in dem hinreißenden Schlusse der Weiherede zur Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872 und in der mahnenden Schlußrede des Hans Sachs der „Meistersinger", die in künstlerischer Abrundung die traurigen Vorgänge der Selbstentfremdung des deutschen Geistes während fast zweier Jahrhunderte deutscher Geschichte zusammenfaßt; in dieser Schlußrede, von der der germanistische Professor Max Koch, der Verfasser einer der besten Darstellungen von Wagners Leben, rühmt, daß sie schwerlich in irgendeinem Drama der Weltliteratur ihresgleichen hat!

Von Prof. Dr. Richard Sternfeld ist in jüngster Zeit eine andere kleine Schrift, ein für den Druck erweiterter Vortrag: „Richard Wagner und der heilige deutsche Krieg", der eine wertvolle Ergänzung zu dem oben besprochenen Buche bildet, erschienen bei Gerhard Stalling, Oldenburg. Desgleichen sei auf den wichtigen Aufsatz von Universitätsprofessor Dr. Hugo Dinger hingewiesen: „Was ist uns Richard Wagner in dieser Zeit?" in der Monatschrift „Bühne und Welt", herausgegeben von Wilhelm Kiefer (17. Jahrgang 1915, Novemberheft).

Musikbrief

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Unsere Konzertmühle behält den mitgeteilten Gang: vermindertes Ergebnis in doppelter Beziehung. Nur der Bußtag, an dem man sonst immer die gleichen alten Werke abhaspelt, brachte diesmal eine Ausnahme: Liszts oratorische Legende „Die Heilige Elisabeth". Die Kgl. Polizei scheint also in der Musik zugelernt zu haben. Hatte sie doch vor nicht langer Zeit dieses Werk und Tinels Oratorium „Franciscus" verboten, weil sie der Musik den „geistlichen" Charakter absprach! Dafür entgleiste der Polizeizensor aber an anderer Stelle: er verbot am Bußtage Volkmanns erustes, elegisches Klaviertrio in B moll, erlaubte dagegen Händels sogenanntes „Célèbre Largo". Er wußte eben nicht, daß dieses „berühmte Largo" eine ganz profane Opernarie ist. Man scheint auf der Kgl. Polizei also ganz wunderbare musikalische Sachverständige zu haben. Oder sollte man dort gar ohne Sachverständige „Aergernisse" und „Beunruhigungen" in der ohnehin jetzt so gedrückten Künstlerwelt hervorrufen? Das Publikum bestraft man jetzt bei jeder noch so harmlosen Gelegenheit wegen „Beunruhigung" usw. mit Gefängnis, was genugsam nachzuweisen ist; aber auf der andern Seite — — — hm! Kehren wir lieber zu Liszts Elisabeth zurück! Die einst so schnöde ausgewiesene Heilige erschien auf der höchst profanen „Freien Volksbühne". Bruno Kittel veranstaltete die Aufführung mit seinem Chore. Dieser war wieder in allem sattelfest, nicht aber der Dirigent im Orchester und Ensemble. Das wird hoffentlich noch kommen. Vorteilhaft fiel die Ausführung der Solopartien auf, die unter die Damen Boehm van Endert und H. v. Czarlieska und die Herren Sidney-Biden und Eugen Brieger verteilt waren. Der Erfolg des Werkes war trotz des sonderbaren Umstandes, daß das „führende" alias irreführende Programmbuch Liszts Bedeutung als Tondichter hämisch kommentierte, groß und spontan.

Wie von den Chorkonzerten, so gibt es auch von den Sinfoniekonzerten wenig zu erzählen, was außerhalb Berlins interessieren könnte. Bemerkenswert ist, daß Selmar Meyrowitz in demjenigen, das er mit dem Philharmonischen Orchester gab, die phantastische Sinfonie des Franzosen Berlioz aufführte und viel Glück damit hatte. Schade, daß dieser tüchtige Dirigent immer noch nicht von Grimasse und Veitstanz beim Übertragen seines künstlerischen Willens auf das Orchester lassen kann! Der hier ebenfalls bereits bekannte Hermann Henze dirigiert weit ruhiger und erreicht dabei dasselbe. In seinem Konzerte gewahrte man den so seltenen Gast der Brucknerschen ersten Sinfonie, die gleich zwei späteren in der Tonart C moll steht. Sie durch eine Aufführung kennen zu lernen, wird manchem Partiturenleser willkommen gewesen sein, und das um so mehr, als sie auch Eigenwert genug hat, um anders wie als bloßes Anfangsglied einer Entwicklungskette betrachtet und aufgenommen zu werden. Als drittes von den inzwischen gewesenen Sinfoniekonzerten wäre dann das von Oscar Nedbal herauszugreifen. Dieses ehemalige Mitglied des Böhmischen Streichquartettes stand in Berlin zum ersten Male als Dirigent da und machte dabei keine schlechte Figur. Das Hauptwerk seines Programmes war die erste Sinfonie des Wiener Opernkomponisten Max v. Oberleithner. Sie steht in F dur und verläuft in den traditionellen vier Sätzen binnen 35 Minuten. In der Erfindung melodiös aber ohne besonderen Charakter, in der thematischen Arbeit kunstvoll, in der Orchesterfarbe reichlich dick, hat sie ihr Bestes im Scherzo, wenn auch dort, und zwar besonders im Ländlertrio, das Antlitz Anton Bruckners, des Lehrers des Komponisten, durchschaut. An diesem Abend trat auch eine für Berlin neue Gesangsgröße auf, die K. K. Hofopernsängerin Jeritza aus Wien. Sie führte sich mit einem Stücke aus Goldmarks Oper Merlin ein, statt dessen wir lieber eins aus der gleichnamigen, weit bedeutenderen Oper unseres hiesigen Meisters Rüfer gehört hätten. Große, glänzende, echt dramatische Stimme, die wie ein Sternenbogen über dem Orchester schwebte! Aber doch wesentlich Materialsängerin. Die Mängel ihrer Stimme und die engen Grenzen ihrer Vortragskunst offenbarte die Sängerin in einer recht geschmacklos gewählten Zugabe mit Klavierbegleitung.

Ein Blick auf die verflossene Kammermusik bleibt zunächst auf dem ersten Abend Hjalmar v. Damecks haften. Da begann man mit einer ionischen Partita für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell und Kontrabaß von J. H. Schein (1617) und schloß mit Schuberts F dur-Oktett, während in der Mitte das Klavierquartett in G moll von Brahms stand. Hier saß Walter Petzet am Flügel. Er schloß sich dem in sich gekehrten, stilvollen und posenlosen Musizieren an, das an den Dameckschen Abenden stets erwärmt und ein Nachklang der alten Leipziger Schule unter Carl Reinecke ist. Der Erfolg bleibt denn auch nie aus, und das Publikum ist hier spezifisch musikalischer Natur, die sich den Berliner Konzertbesuchern keineswegs immer nachrühmen läßt. Auch Schnabels fünf Brahms-Abende mit der gesamten Kammermusik des Meisters und Waldemar Meyers fünf Beethoven-Abende nahmen ihren Fortgang. In den beiden letzten traten alte Schüler Liszts als Spieler Beethovenscher Trios auf: Heinrich Lutter und Martha Remmert. Sonatenabende gaben wieder v. Donahnyi und v. Vescey sowie Edmund Schmidt (Klav.) und Julian Gumpert (Viol.). In jenem war Schuberts Fantasie Op. 159, in diesem eine As dur-Sonate von Rich. Barth zu hören. Letztere wurde von der nachfolgenden G dur-Sonate (Op. 85) F. Gernsheims erdrückt, war aber immerhin als Neuheit willkommen. Beide Konzerte aber traten gegen das von E. Braun und Conrad Ansorge, aus dessen Programm nicht die unvermeidliche Kreutzersonate, sondern eine Suite in A moll von Sinding hervorgehoben sei, und das erste Abonnementskonzert Heinrich Grünfelds zurück, das mit einer neuen Triosuite (Op. 19) von Paul Scheinpflug begann und mit Schuberts Streichquintett (C dur) endete. Scheinpflug, der selber am Klaviere saß, begann „im alten Stil", machte dann mittels eines Andante „das Leuchtfeuer von Hela am Sommerabend" leuchten, tanzte eine Gavotte und ließ dann sein hübsches, musikalisches Werk im Finale ausklingen. Auf Conrad Ansorge als Tondichter stieß man in einem Konzerte, das zwei Braunschweiger, der Violoncellist Bieler und die Pianistin Knoche, gaben: Sonate für Klavier mit Violoncell Op. 24. Schwere Klavier- und schwere Violoncellstimme; schwere musikalische Kost, unverdaulich beim ersten Genusse, aber höchst anregend bei einiger Gewöhnung — das sind die wenigen Worte, mit denen man das so ernsthafte Werk eines so ernsthaften Komponisten abtun muß. Doch der Gesichte Fülle ist groß und der Raum ihrer schriftlichen Fixierung so klein. Also weiter. Auch der bekannte Violoncellist Grümmer gab sein Konzert als Sonatenabend, wobei M. Regers A moll-Suite und Bachs C dur-Suite für Violoncell solissimo die originellen Programmnummern waren. Daß, Bieler wie Grümmer, beide großen Erfolg hatten, sei nur nebenher bemerkt. Die Sonate regierte ferner den Abend des Violinisten Robert Reitz. Er grub Bibers Mysterien aus, elf Sonaten nach Kupferstichen „biblischer Historien", die von der Verkündigung bis zur Auferstehung reichen. Franz Biber lebte 1644—1704. Seine Kunst steht in der Geschichte des Violinspiels als Markstein da. Kein Wunder also, daß man den Vorträgen in Fachkreisen große Aufmerksamkeit schenkte. Historisch war ferner noch der Gesangsabend von Helene Siegfried angestrichen. Außer Händel und Bach interessierten hier besonders Haßler, Graun, Nägeli und Schubart.

Schließlich noch ein Wort über die Pianisten. Sauer und Pauer, die großen Gegensätze, waren bekannte Größen. Unter den für Berlin noch neuen ragte der Leipziger Télémaque Lambrino hervor. Es spielte viel Beethovensche Sonaten, deren Ausführung den Wunsch rege machte, diesen Klavierkünstler auch als Schumann-, Liszt- und Chopin-Spieler kennen zu lernen. Es liegt ein gewisser großer Zug in seiner Darstellung, aber auch ein stark subjektivistischer, der der modernen Literatur besser als der älteren zu stehen kommen dürfte. Jedenfalls gehört Lambrino nicht zu den pianistischen Erscheinungen, an deren Kommen und Gehen man kein Interesse hat. Der Künstler würde selbst in der reißenden Flut des Berliner Konzertstromes festen Fuß fassen, sich dort durchsetzen können, wenn er wollte.

Rundschau

Berlin Die Konzerte unserer größten Chorvereinigungen standen im Zeichen der geistlichen Musik. Der Philharmonische Chor unter Leitung von Siegfried Ochs beging den Bußtag mit einer Aufführung der Missa solemnis von Beethoven, über deren Geschichte das Programmbuch ausführlich berichtet. So langsam und schwer sich dieses an Offenbarungen unerschöpfliche Werk in der Öffentlichkeit durchgesetzt hat, wir dürfen uns seines hohen Besitzes rückhaltlos freuen, steht doch unsere Musikkultur auf einer Höhe, die auch den größten Anforderungen gewachsen ist. Das Riesenensemble von Chor, Orchester und Solostimmen bot ein organisches Ganze, belebt und fortgerissen durch die starke Eigenart eines Dirigenten, der den Bekennermut eigenster Auffassung besitzt, auch wenn er gegen die Überlieferung anläuft. Beethovens Ddur-Messe wirkt gerade in unserer Zeit elementar, ist sie doch nicht das Werk reiner Kontemplation, klingen vielmehr die Erinnerungen an die Kriegswirren der napoleonischen Zeit hinein, die das Bild des Friedens plötzlich gewaltsam auseinanderreißen. Die gefährlichste Klippe in Gestalt der Zusammenstellung des Soloquartetts war diesmal glücklich umschifft worden. Anna Kämpferts klarer, heller Sopran scheint in der Höhe keine Begrenzung zu kennen, und Ilona K. Durigo ist wohl der schönste Oratorienalt, den wir besitzen. Unvergeßlich klang ihr Benedictus mit dem des Bassisten Thomas Denijs zusammen. Die Tenorpartie vertrat George Meader, auch mit einem schönen Organ begabt. Daß indes auch dieses erlesene Soloquartett von kleinen Entgleisungen nicht frei blieb, fällt angesichts des künstlerischen Gesamtresultats nicht ins Gewicht.

Die Berliner Singakademie unter Leitung von Georg Schumann bot einer andächtigen Gemeinde künstlerische Erbauung am Totensonntag. Hermann Goetz stand mit seiner Vertonung der Schillerschen Nenie an der Spitze der Vortragsfolge. Bei aller Hochachtung vor dem ausgezeichneten Schaffen des Tondichters mutet diese seine Musik doch etwas konventionell an, besonders die Deklamation der schönen Verse kommt musikalisch nicht genügend zum Ausdruck. Von tiefer Wirkung war Gernsheims „Der Nornen Wiegenlied" mit dem wie für den Totensonntag und unsere Zeit eigens geschriebenen Matthäischen Gedicht. Die Vertonung geht dem intimsten Zauber des Textes nach, das Werk ist wie aus einem Guß, erhebt sich in prachtvoller Steigerung, von satten und glänzenden Orchesterfarben untermalt. Brahms' Schicksalslied schloß den ersten Teil, der zweite gehörte dem Requiem von Mozart, dem geistlichen Schwanengesang seines Schöpfers, in dessen Kunstschaffen sich ein Mitglied der Wiener Schule so versenkte, daß das Werk wirklich vollendet wurde, ohne daß Zweifel an der Einheitlichkeit der Schöpfung laut werden. Chor und Orchester boten unter der trefflichen Leitung des Dirigenten Ausgezeichnetes, nur für die lateinische Textaussprache wäre es zu wünschen, daß die Singenden in den Charakter der Sprache intensiver eindringen mögen. Das Soloquartett der Damen Senius-Erler und van Eyken, der Herren Schmedes und van Eweyk ließ manche Wünsche offen, besonders fiel Herr Schmedes durch mangelhafte Artikulation auf. K. Schurzmann

Leipzig Im fünften Gewandhauskonzert war alles modern, teils mit dem Beigeschmack des Tagfälligen, Modischen, teils echt. Am „modernsten" war der Schluß: Robert Schumanns „in feuriger Stunde geborene" Bdur-Sinfonie, ohne eigentlich ganz „zeitgemäß" zu sein. Ihre heroischen Fanfaren und ihr hymnischer Jubel werden nach dem endgültigen Siege noch willkommener sein, etwa in Verbindung mit der Fdur-Sinfonie von Brahms, als deren Interpret Nikisch keinen Nebenbuhler hat. Aber ihr Glühen und ihre wundersam keusche Beredsamkeit wirkten auch jetzt „schön". Es ist komisch, bei einem solchen Künstler, der jenseits der Materie steht, der Innerlichkeit des Empfindens und Natürlichkeit des poetischen Ausdrucks aufs herrlichste vereinigt, über Schwächen der Instrumentierung reden zu hören. Solchermaßen haben auch Beethoven, Brahms und Bruckner welche gehabt. Ihr Wesentliches liegt darüber hinaus. Aber trotz dieser „Schwäche" hatte Schumann jetzt wieder, dank auch der genialen Auslegung durch Artur Nikisch, „glänzenden Erfolg". Auf andere Weise „genial", aber gänzlich undeutsch ist der „Don Juan" von R. Strauß, ein Meisterwerk der Darstellung sinnlich glühenden Rausches, „eines schönen Sturmes", wie Lenau sagt, in leidenschaftlich lebendiger und origineller Themenerfindung und raffiniertester Instrumentierung, viel mehr Eigenes enthaltend als die meisten späteren Tondichtungen des kapriziösen Komponisten. Für Professor Nikisch und sein Orchester war Don Juan ein leckerer Bissen: es gibt wenige Werke, in denen höchstgesteigerte Virtuosität ebensosehr glänzen kann, im Einzelnen und noch mehr im Ganzen, im Aufbau und im Vortrage. Der Paroxysmus ist atemversetzend, und die Generalpausen sind so sprechend, daß man sie hört. Es ist eine der ehrlichsten Musiken, die der schwungsvoll sinnliche und kraftvoll rücksichtslose Strauß geschrieben hat: Don Juan die herrische Siegernatur, der Renaissancemensch, ein echter Mensch, wenngleich kein vorbildlicher, ein Rassekerl, dem Sterilität nicht vorgeworfen werden kann. Das deutsche Ideal verbleicht dagegen: ihm erscheint gerade dieser Juan als eine Warnung, eine geist- und glutreiche. Straußens Assimilationsfähigkeit ist gewiß großartig, aber weg mit dem Romanentum, das hier so verführerisch auftritt. Eine ganz andere Glut sprüht und siedet in der Art eines Franz Liszt, dessen „Hunnenschlacht" voranging: Sieg des Christlichen über das Heidnische. Schon die Vorwürfe unterscheiden auch sonst den einen Meister vom anderen. Liszt ist metaphysisch gestimmt, zeitlos, Strauß gegenständlich, zeitgemäß. Darum hier der sofortige Erfolg, dort das Ringen um ihn, oder richtiger das Wartenkönnen. Und dabei ist Liszt ästhetisch noch im Nachteil, weil er (programmatisch) noch auszubauen hatte, während Strauß (tondichterisch) so weit zur Erkenntnis gelangen konnte, daß nur Stimmungen grundlegend sein müssen. Aber Liszts idealistische Ziele bleiben sieghaft, mögen auch Kinderkrankheiten der sinfonischen Dichtung im einzelnen festzustellen sein. Das Innerliche bei ihm ist so stark, daß wir manche Schauspielereien als Ingredienzien seiner Zeit mit in Kauf nehmen. Solistin des Abends war eine der besten Sängerinnen unserer Zeit, Frl. Edith Walker. Mit der Szene und Arie der Rezia aus Webers „Oberon", in deren letzten, höchsten Noten sie sich allzuviel zumutete, und den Mahlerschen „Liedern eines fahrenden Gesellen" (mit Orchesterbegleitung) hatte sie durchschlagenden Erfolg. F. B.

Noten am Rande

Renegaten. Aus Newyork wird der Vossischen Zeitung geschrieben: Vor einigen Wochen erschien in der „Times" ein längerer Abdruck von Herrn Walter Damrosch, dem Dirigenten des Newyorker Sinfonieorchesters, in welchem er den Nachweis zu führen suchte, daß die vielgerühmte deutsche Kultur nur eitel Dunst und Humbug sei. Das war insofern ein gewagtes Stück, als der Vater des Verfassers Zeit seines Lebens hier in Amerika für die deutsche Kultur gekämpft hat. Der alte Damrosch hat in diesem Lande nicht nur als Pionier deutscher Musik gewirkt, sondern ist dabei selbst immer ein guter Deutscher geblieben. Der Sohn hat von dem Vater einen berühmten Namen geerbt, der es ihm ermöglicht, auch ohne besondere Begabung eine gewisse Rolle im amerikanischen Musikleben zu spielen. Offenbar möchte er aber mehr sein als nur der unbedeutende Sohn eines bedeutenden Vaters, und deshalb gelüstet es ihn nach herostratischem Ruhm. Man wird in Zukunft von Herrn Damrosch als einem verächtlichen Renegaten sprechen, und das ist doch wenigstens etwas.

Schutz gegen Gehörverlust. Die Zahl der Soldaten, die beim Lärm der Kriegsgeschütze das Gehör verloren haben, ist sehr groß. Zum Schutze der Ohren soll nun ein englischer

Gelehrter A. Mallock einen neuen Apparat erfunden haben, der das Trommelfell gegen plötzliche gewaltige Luftdrucksteigerung schützt, ohne zu verhindern, daß normale Töne deutlich zum Ohr gelangen. Der kleine Ohrenschützer hat die Gestalt eines Kegels und ist an der Spitze mit einer Kugel versehen; diese Kugel soll den Ohrkanal vollständig verschließen und ist, damit sie sich Ohren aller Art anpasse, in fünf verschiedenen Größen angefertigt worden. Das Innere des Instruments ist hohl, und in der Höhlung sind untergebracht: ein Gummiring, eine netzartige Metallscheibe, noch ein ganz feiner Gummiring, ein Diaphragma, dann noch ein Ring, eine Netzscheibe und wieder ein Ring. Das Diaphragma, das nur an seinen Enden befestigt ist, kann die Schwingungen der Luft frei empfangen und übermittelt sie durch eine Öffnung dem inneren Ohr, so daß die gewöhnlichen Töne fast ebenso laut und gut gehört werden wie von einem freien, nicht verstopften Ohr; versetzt aber ein heftiger Luftdruck dem Diaphragma einen zu starken Stoß, so schlägt es gegen das Metallnetz, und die Erschütterungen werden dadurch so bedeutend herabgemindert, daß das Trommelfell gerettet ist. (Die Botschaft hör ich wohl — — Die Schriftleitung.)

Kreuz und Quer

Bayreuth. Über die Uraufführung eines Violinkonzertes von Siegfried Wagner, die am 16. November in Bayreuth stattfand, berichtet die Vossische Zeitung u. a.: Es ist in einem Satz gestaltet und hält sich fern von jener technischen Bravour, die zu Mätzchen verführt. Der erste Teil ist eine Verbindung von Allegro und Andante, rasch dahineilende Gedanken wechseln mit breiteren Themen in mancherlei Wohlklang und reichen Abwandlungen; der zweite Teil eine Art Scherzo im Volkston, das geschickt im Aufbau auch ernsteren Erwägungen Raum gibt. Konzertmeister Ochsenkiel aus Wien erntete als Solist viel Anerkennung.

Berlin. Die neue Oper von R. Strauß umfaßt drei Akte und heißt „Die Frau ohne Schatten". Der Text von Hugo v. Hofmannsthal erzählt, wie die Vossische Zeitung mitteilt, vom Schicksal eines orientalischen Märchenfürsten und seines Weibes. Dieser hat die Gattin auf wunderbare Weise gefunden. Eines Tages auf der Jagd schlug sein Jagdfalke eine Antilope nieder, und aus dem verendenden Tier entstand ein schönes Weib, zu dem der Fürst in leidenschaftlicher Liebe entbrannte. Er gewinnt sie, aber es wird ihm die Verkündigung, daß er sterben müsse, wenn die Frau, deren Gestalt keinen Schatten wirft, ihm bis zu einem bestimmten Tage nicht einen Erben schenke und dadurch ihren Schatten wieder erhalte. Eine Vertraute beredet die Fürstin, heimlich zur Erde zu fliehen, vielleicht, daß ihr dort Rat werde, wie sie Kind und Schatten erhalte. Ein sinfonisches Zwischenspiel schildert die Fahrt zur Erde.

Leipzig. Zum 300 jährigen Todestage von Sethus Calvisius (Kantor von St. Thomas) schreibt das Leipziger Tageblatt: Am 24. November waren 300 Jahre verflossen, da der Kantor an der hiesigen Thomasschule und Musikdirektor an der Thomaskirche Seth Calvisius starb. Der als Tonsetzer wie als Gelehrter hochberühmte Meister hatte sich dem Kirchengesang mit besonderer Sorgfalt zugewandt und hauptsächlich auf dem Gebiete des Gemeindegesanges bahnbrechend gewirkt, den er mit genialem Verständnis pflegte, wie sein von 1596 bis 1622 in mehreren Auflagen erschienenes bedeutendes Werk bezeugt, das den umfangreichen Titel führt: „Kirchengesänge und geistliche Lieder Dr. Lutheri und anderer frommer Christen, welche in christlichen Gemeinden dieser Landen auch sonsten zu singen gebräuchlich sampt etlichen Hymnis usw. Mit 4 Stimmen kontrapunktweise richtig gesetzt und in gute Ordnung zusammengebracht durch Sethum Calvisium, Kantor zu St. Thomas in Leipzig". Außer mehreren wertvollen theoretischen Werken, die alle in mehreren Auflagen erschienen, vertonte er eine große Anzahl von Motetten, Hymnen, Psalmen usw. Sein letztes Werk, der Psalm 150 für 12 Stimmen auf 3 Chöre, erschien kurz vor seinem Tode im Jahre 1615 in Leipzig. Sethus Calvisius, der, der damaligen Mode folgend, seinen Namen lateinisiert hatte, wurde als Sohn eines Tagelöhners, Jacob Kallwitz, zu Gorschleben in Thüringen am 21. Februar 1555 geboren. Während dreier Jahre besuchte er die Schule Frankenhausen, die er aber wieder verlassen mußte, da ihm seine Eltern keinerlei Unterstützung mehr gewähren konnten. Seine schöne Stimme verschaffte ihm aber Aufnahme im Singchor, der sogen. Kurrende, zu Magdeburg. Die damit verbundenen Einkünfte, die er noch durch Erteilen von Unterricht vermehrte, gewährten ihm die Mittel, das Magdeburger Gymnasium zu besuchen; dann studierte er an der Helmstedter und später an der hiesigen Universität und übernahm 1580 die Leitung des Musikchors unserer Paulinerkirche. Im November 1582 übertrug man ihm das Kantorat in Schulpforta. Nach zweijähriger erfolgreicher Tätigkeit erhielt er gleichzeitig einen Ruf als Professor an die Universität Frankfurt a. O. und als Musikdirektor an die hiesige Thomaskirche. Er gab der letzteren Stelle den Vorzug und hat sich in derselben, die seiner reichen Schaffenskraft, besonders in der Vertonung lutherischer Choräle und der vierstimmigen Bearbeitung der Psalmenmelodien Cornelius Beckers, zur wirksamen Betätigung stets neue Gelegenheit bot, außerordentlich wohlgefühlt, so daß er spätere Berufungen, z. B. nach Wittenberg und anderen Orten, stets ablehnte.

München. Eine bayerische Armeemusik-Kommission, bestehend aus den Herren Akademie-Professor Anton Beer-Walbrunn und Dr. Gottfried Schulz von der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, soll unter dem Vorsitz eines Generals und mit Hinzuziehung eines Militärmusikmeisters die Frage der Einführung von Pfeifen (neben den bisher allein üblichen Trommeln) bei der Marschmusik prüfen. In Preußen sind die Pfeifen schon lange eingeführt und haben sich zur Belebung des Marsches sehr bewährt.

San Sebastian (Spanien). Ein Brahms-Fest veranstaltete vor kurzem in San Sebastian der Dirigent Fernandez Arbos, der (1863 zu Madrid geboren) bei Joachim in Berlin seine Ausbildung erhielt und eine Zeitlang Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters war. Arbos führte die vier Brahmsschen Sinfonien, die beiden Klavierkonzerte, das Violinkonzert, das Doppelkonzert für Violine und Violoncello, das Deutsche Requiem und die Haydn-Variationen auf. Später kamen noch im Anschluß an das Brahms-Fest die drei Faust-Musiken von Liszt, Schumann und Berlioz zur Aufführung. Das Madrider Philharmonische Orchester, dessen ständiger Dirigent Arbos ist, und der gemischte Chor des Orfeon Donostfarra führten das Fest aus und erregten große Begeisterung.

Wien. Die Wiener Volksoper nahm eine Oper „Tell" von Josef Reiter zur Uraufführung an. Das Textbuch von Max Morold ist keine Bearbeitung des Schillerschen Dramas, sondern eine selbständige Umgestaltung des alten Sagenstoffes.

Neue Bücher

H. Kretschmar: Führer durch den Konzertsaal. II. Abteilung Bd. II: Oratorien und weltliche Chorwerke, dritte, vollständig neubearbeitete Auflage. (Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig; Preis: geheftet M. 15.—, geb. M. 18.—).

Auch diese Abteilung des allgemein als bestes seiner Art anerkannten Werkes ist (wie die vor 2 Jahren herausgekommene „Sinfonie und Suite") nicht nur im Stoff außerordentlich vermehrt worden, so daß der Umfang fast doppelt so groß ist wie der der ersten, 1890 erschienenen Auflage, sondern auch gründlich und kritisch durchgearbeitet worden. So ist der erste Abschnitt „Oratorium und weltliche Kantate in der italienischen Schule und bei den Deutschen bis zum 18. Jahrhundert" auf Grund früher unbenutzt gebliebener Quellen und neuester Literatur ganz bedeutend bereichert, manches bisher Zweifelhafte aufgeklärt worden. Ebenso wichtig ist für die neueste Zeit die eingehende Berücksichtigung der Richtungen, die durch Franz Liszt angebahnt sind. Besonderen und eigenen Wert erhält das Werk durch den Umstand, daß der Verfasser nur auf Grund selbständiger Forschung vorgeht und, obwohl andere Ansichten mitteilend, das Gewicht der eigenen in die Wagschale zu legen weiß. In dem vorliegenden, 44 Bogen umfassenden Bande sind in der Tat Ergebnisse einer tiefen und ernsten Forschungsarbeit vereinigt, so daß „dieses aus der Praxis entstandene und für die Praxis geschriebene Werk ein Nachschlagebuch ersten Ranges darstellt, das für jede Musikbibliothek unentbehrlich ist". Die beträchtliche Erweiterung, die der Oratorienband in der vorliegenden Auflage erfahren hat, war, wie der Verfasser hervorhebt, zunächst durch die außerordentliche Steigerung bedingt, die während der letzten Jahrzehnte in der oratorischen Arbeit fast aller Länder erfolgt ist. Ferner

war es angesichts der wachsenden Vertiefung in ältere Musik nötig, auf die großen Oratorienmeister des 18. Jahrhunderts näher einzugehen, als es in den früheren Auflagen geschehen ist. Endlich verlangten auch die Ergebnisse der neueren geschichtlichen Forschung Berücksichtigung: durch Arnold Schering und G. Pasquetti ist das Bild der Jugendzeit des Oratoriums wesentlich verbessert und bereichert worden. Aber nicht nur mit der gelehrten Forschung, sondern auch mit dem Schaffen der Gegenwart ist der Verfasser (ähnlich wie Hugo Riemann) in enger Beziehung geblieben. Für einen Konzertführer mag diese Forderung selbstverständlich erscheinen. Aber wir kennen genug neueste Musikbücher, deren Verfertiger durch gewisse Kleinigkeiten verraten, daß sie über viele Dinge, die sie besprechen, nur durch Hörensagen unterrichtet, zum Teil falsch unterrichtet sind. Beim „Führer durch den Konzertsaal" hingegen weiß man sicher, daß eigene Kenntnis ein Grundgesetz ist. Zu allen erwähnten Vorzügen kommt schließlich noch der einer gewandten, alles Überflüssige vermeidenden Darstellung. Für Vorzüglichkeit des Druckes und der Ausstattung bürgt der Name Breitkopf & Härtel. — s

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 50

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 9. Dez. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

„Die Geschwister"

Ein Schauspiel in einem Akt von Goethe
Musik von Ludwig Rottenberg
Uraufführung im Frankfurter Opernhaus
am 30. November

Von **Hugo Schlemüller**

Das eiserne Kreuz erster Klasse sollte der Komponist erhalten, der den Mut hatte, Goethes stilles, einfaches und bescheiden bürgerliches Spiel „Die Geschwister" textgetreu in Musik zu setzen. Wenn man sich auf die Nachricht hiervon das Stück noch einmal durchliest — und wem wäre es im Moment gegenwärtig? — und findet, wie die feingeschliffene Sprache Goethes in ihrer geruhsamen Umständlichkeit die kurze und recht rührsame Geschichte von der Umwandlung der geschwisterlichen Zuneigung in bräutliche Liebe behandelt, sobald es sich herausstellt, daß die Geschwister in Wirklichkeit keine sind, wenn man behaglich dieses beschauliche Erlebnis noch einmal durchgekostet hat, dann wird man sicher nicht das Bedürfnis hegen, sich im grellen Lichte der Opernbühne mit Pauken und Trompeten diese Dialoge und Selbstgespräche noch einmal vorsingen zu lassen. Nun Herr Dr. Rottenberg, der Kapellmeister des Frankfurter Opernhauses, hat dieses Bedürfnis gehabt und es sicher auch bei anderen Leuten vorausgesetzt, sonst hätte er nicht das Wagnis unternommen, diese Oper, und zwar die erste seines Lebens, zu schreiben.

Man glaube nicht, daß Rottenberg ein junger und unerfahrener Mann sei. Er hat schon die Fünfzig überschritten und gehört zu den besten Musikern, die wir überhaupt haben. Nicht nur zu den besten, nein auch zu den feinsinnigsten. Es mochte wohl seinem Charakter entsprechen, diese nach innen gekehrte Dichtung musikalisch zu verarbeiten. Aber er ist an seinem Stoff gescheitert. Es wäre auch ein noch viel begabterer und erfindungsreicherer Komponist daran gescheitert.

Wie hat nun Rottenberg seine Aufgabe angefaßt? Er konnte aus der fließenden Prosa keine Liebesgedichte machen und mußte sich daher darauf beschränken, den gesamten Text in rezitativische Form zu gießen. Da es sich um ausgeschriebene Rezitative handelte, so mußte er den Takt unaufhörlich wechseln. Ich habe noch nie eine Komposition gesehen, in der ein solch umfangreicher Wechsel der Taktarten stattfindet. Man kann schon von Glück sagen, wenn drei bis vier Takte nacheinander im gleichen Takte gehen. Das tritt beim Lesen mehr in die Augen als beim Hören in die Ohren, da der Charakter des Rezitatives immer gewahrt bleibt. Aber fünfviertel Stunden lang immer nur Rezitative zu hören, ist schon eine recht eintönige Sache und nicht jedermanns Geschmack. Das wußte auch Herr Rottenberg und schob nun alles, was musikalisches Interesse beanspruchen durfte, ins Orchester ab. Da ist er dann bis an die Grenze des Möglichen und weit über die Grenzen des Genußvollen gegangen. Er hat sich hierbei so viel Mühe gegeben, die breite Heeresstraße des Konventionellen zu verlassen und neue, eigene Wege zu finden, daß vor lauter Originalitätssucht kein vernünftiger Gedanke dauerndes Leben behielt. Kaum knüpft Rottenberg ein hübsches lyrisches Motiv an, da fürchtet er auch schon banal zu werden und fängt etwas Neues an. Dadurch zerreißt er den Orchesterpart in lauter Fetzen, die an sich ja zum Teil für den Musiker durch ihre eigenartige (wenn auch nicht schöne) Harmonik interessant sind, die aber ein solch unbequemes Gefühl der Unruhe hervorrufen, weil man immer auf einige erlösende, ausgebreitete Stellen vergeblich wartet, daß man schließlich dem Orchester apathisch gegenübersteht. In der Instrumentation findet man viele gewollt häßliche Klänge, die wohl bei einem Salome-Stoff Berechtigung hätten, aber nicht bei einem so leichtgeflügelten Thema wie dem der „Geschwister". Man empfindet die übergeistreiche Musik schließlich nur als Störung im Genuß der Goetheschen Worte, die durch die Schwere der Töne breitgetreten und belastet werden, soweit man sie überhaupt in dieser Aufmachung verstehen kann.

Daß die Sänger ihre immens schwierige Aufgabe so restlos lösen konnten, war fast das größte Wunder des Abends. Ich nenne die Namen dieser Helden: Herr Hutt (Wilhelm), Herr Brinkmann (Fabrice) und Frau Boenecken (Marianne). Das Publikum nahm das Werk des beliebten Dirigenten mit Achtung und Beifall auf.

Weit größeren Erfolg löste der hier am gleichen Abend zum ersten Male gegebene Einakter „Rahab" von Franckenstein, dem Münchner Hofoperintendanten, aus. Wenn der Komponist auch nicht den Ehrgeiz hat, neue Wege zu gehen (in welches Gestrüpp der oft führt, haben wir soeben gesehen), so weiß er doch, was gut klingt und was sich wirkungsvoll ausnimmt. Er wählte einen dankbaren Stoff, der reich an lyrischen Partien ist, aber auch starke dramatische Akzente enthält, und gab sich

musikalisch als Melodiker und farbenreicher Instrumentationskünstler. So schuf er ein dankbares Bühnenwerk, das jedermann mit Genuß anhören darf. Frau Gentner-Fischer gab der Rolle der heidnischen Hetäre von Jericho alle Glut ihrer Empfindung und Herr Fanger dem durch sie geretteten und von ihr geliebten hebräischen Kundschafter die ganze Kraft seines Heldentenoristenorgans. Zum Schluß des Abends hatte man ein Ballett zur Prometheus-Musik von Beethoven zusammengestellt und machte hierbei die Entdeckung, daß Beethoven selbst bei einem seiner anerkannt schwächeren Werke immer noch stärker ist als unsere heutigen Instrumentationsriesen. Auch das Publikum atmete auf.

Aus dem Leipziger Musikleben

Das sechste Gewandhauskonzert, das wir teils in der ausverkauften Hauptprobe, teils in der gut besuchten Aufführung hören konnten, war einer jener (leider seltenen) reinen Orchesterabende, bei denen man des höchsten künstlerischen Genusses von vornherein sicher ist. Beethoven und Brahms, jener groß, dieser immer größer werdend (in der Meinung der Menschen), bestritten die prächtig einheitliche Vortragsordnung mit zwei bekannten Werken, über deren Art nähere Bemerkungen nunmehr wohl überflüssig sind. Wollten wir aus Arthur Nikischs genialer Gestaltung und seines Orchesters wunderbar elastischer Fügsamkeit etwas ganz besonders Bewundernswertes herausheben, so wäre es in Beethovens Adur-Sinfonie die alle Bedenken über des Meisters Maßlosigkeit aufhebende, unvergleichlich klare und prägnante Ausführung des Finalsatzes und in der Ddur-Sinfonie von Brahms das Allerschwierigste für die Interpreten: die denkbar tiefste Durchleuchtung und Vergeistigung des langsamen Satzes (Adagio). F. B.

In dem neuen, stimmungsvollen Saalgebäude des Auguste Schmidt-Hauses wurde unter Leitung von Frau Tilla Schmidt-Ziegler, die sich schon im vorigen Jahre um das Wohl Leipziger Künstler verdient gemacht hat, zum gleichen Zwecke ein musikalischer Abend veranstaltet. Er brachte ein in der Bearbeitung von Heinrich Schindhelm unlängst bei C. A. Klemm in Leipzig veröffentlichtes Streichquartett des zur Mannheimer Schule zu zählenden Johann Zach (1700—1773), das von den Damen Nora Klengel, Sophie Schlesinger, Margarete Dolega und Eva Klengel ansprechend vorgetragen wurde. Den übrigen Teil füllte ein kulturgeschichtlich fesselndes Singspiel „Eine Liederprobe im Goethehaus" von A. S. (einer ungenannten Persönlichkeit) aus, das, von Frau Schmidt-Ziegler (Henriette Sontag), Hans Beßler (Eckermann) und Dr. Ecker v. Eckhofen (Kapellmeister Eberwein) gut eingeübt und gewandt vorgetragen, die Ansichten des Goethekreises über die zeitgenössischen Tondichter geschickt gegeneinander ausspielte, wobei die Vertreterin der Sontag-Partie Gelegenheit hatte, in Liedern von Beethoven, Schubert, Mozart, Reichardt, Zelter und Cimarosa eine zwar nicht große, aber hübsche und sorgfältig behandelte Stimme zu zeigen, und wobei man außerdem feststellen konnte, daß die hier zuletzt genannten Tonsetzer sich gegen unsere Größten mit ihren besten Stücken immerhin hören lassen konnten, daß sie wenigstens besser als ihr Ruf sind.

Walter Soomer, der in Leipzig sehr Geschätzte, gab vor einer ansehnlichen Zuhörerschaft einen Lieder- und Balladenabend. Seine zwei starken Seiten sind: eine schöne, mächtige stimmliche Grundlage und scharfe, wenn auch oft zu absichtliche Gestaltung seines Vortrages. Verhehlen darf man es sich freilich nicht, daß sich rein gesanglich mit einem solchen Organ noch Besseres anfangen ließe. Er brachte neben zum Teil allbekannten Gesängen von Schubert und Loewe einige Neuheiten von Hans Hermann und Fritz Kaufmann mit, von denen besonders die des zweiten wertvolle Gaben darstellen. Prof. Kaufmann erfüllte am Klavier alle Bedingungen eines anschmiegsamen und gestaltungskräftigen Begleiters. —n—

Die junge Sängerin Mignon Gers-Spacu, die mit dem in Leipzig schon vielbewährten Klavierspieler Paul Schramm ein Konzert gab, hat aus ihren guten, ja reizvollen natürlichen Anlagen schon allerhand gemacht; immerhin heißt es vorläufig, noch fleißig auf den Ton weiter acht zu geben und dem übermäßigen Beben Einhalt zu bieten. Sie sang Lieder von Brahms und R. Strauß recht verständig — der letzten gefühlsmäßigen Erschöpfung dürften ihr ihre noch verhältnismäßig jungen Jahre entgegenstehen. Auserlesene, vollendete Kunst bot der Begleiter; schon als solcher, aber noch mehr als Einzelspieler. Die drei Intermezzi (Werk 117) von Brahms waren in geradezu bezaubernden romantischen Duft gehüllt. Wie immer, brachte Schramm auch diesmal etwas „zum ersten Male" für sein Tonwerkzeug mit: Thema mit Veränderungen und Fuge. Das Werk, um einen an Händel gemahnenden, nur natürlich schon mit modernen Ausdrucksmitteln entworfenen Hauptgedanken vielgewandt, kunstgerecht und klaviermäßig, obgleich ohne starke Eigenpersönlichkeit geschrieben, läßt von dem jungen Tondichter noch manches Schöne erhoffen.

Den Richard Wagner-Abend von Kammersänger Otfried Hagen und dem Klavierspieler Rudolf Racky mußte man, ohne „ästhetischen" Anwandlungen nachzugeben, gleich von vornherein für verfehlt ansehen. Es kann — wegen des großen Namens des Bearbeiters Liszt — darüber hinweggesehen werden, daß so durchaus nach den Orchesterfarben verlangende Stücke wie der „Einzug der Gäste" aus dem Tannhäuser und „Isoldes Liebestod" in Klavierausgabe auf dem Zettel standen (dennoch gehören eigentlich sie nicht in den Konzertsaal); aber dagegen muß Einspruch erhoben werden, daß ein Sänger mit großen Mitteln in einem mäßig großen Saale eine Übersicht über Wagners Opern und Musikdramen mit Klavierbegleitung bietet, zumal in einer Stadt, wo die Wagnerpflege im Theater in hoher Blüte steht. Sieht man von alledem ab, so machte man die Bekanntschaft eines gut veranlagten Klavierspielers, dem aber ans Herz gelegt sei, fleißig weiter zu arbeiten; denn er ließ noch allerhand kleine technische und rhythmische Mängel merken (z. B. konnte man im Einzugsmarsch oftmals schwer feststellen, ob es sich um punktierte Noten, Triolen- oder gewöhnliche Achtel handelte); ferner die eines Sängers, der über einen mächtigen Tenor verfügt, der aber noch lange nicht auf den denkbar höchsten Kunstfertigkeitsstand gelangt ist, beispielsweise mit der Verwendung der Luft noch viel Not hat.

Aus dem Konzert, das der Chor der Universitätskirche (Leitung Prof. H. Hofmann) zum Gedächtnis der Gefallenen veranstaltete, soll an erster Stelle einer Neuheit, des „Heldenrequiems" (für gem. Chor, Sopran- und Baritonsolo, Orchester und Orgel) von Fr. Nagler gedacht werden. Wir kennen den Tonsetzer hauptsächlich als einen fleißig, doch etwas unpersönlich und glatt im nachromantischen Stile schreibenden Musiker; diesmal suchte er seinen Gesichtskreis augenscheinlich etwas zu weiten, bediente sich geschickt moderner Mittel etwa Lisztscher Richtung und verstand es auch, dem Werke ein wirkungsvolles Orchestergewand zu geben. Von den übrigen Chorvorträgen, die in sorgsamer Ausführung geboten wurden, soll hier wenigstens noch das bedeutsamste, viel zu wenig gekannte Werk genannt werden: das „Requiem" von Peter Cornelius nach den Worten Hebbels. Aline Sanden (Sopran), Konzertmeister Heinrich Schachtebeck (Geige) und Max Fest (Orgel) waren von neuem wohlbewährte Helfer der Chorvereinigung. Dr. Max Unger

Die Radiusfeier im Königl. Konservatorium, die alljährlich zum Gedächtnis eines der edelsten Wohltäter dieses Institutes begangen wird, wurde diesmal durch das Schülerorchester mit dem Vortrage von Mendelssohns Cmoll-Sinfonie eröffnet. Das Orchester zeigte unter Herrn Prof. H. Sitts handfester und zielsicherer Führung überall die gewohnte straffe Zucht. Sodann sang Herr Niels R. Gade aus Kopenhagen, ein Enkel Niels W. Gades, Rezitativ und Arie („Schon eilet froh der Ackersmann") aus den „Jahreszeiten". Er ist ein Baritonist mit prächtigen und ausgezeichnet geschulten Mitteln, die er mit Verständnis und Geschick zu verwerten weiß; auch singt er mit außergewöhnlich viel Wärme und innerer Anteilnahme: man glaubt ihm, was er singt. Drei Lieder von Brahms und Hugo Wolf trug Frl. Frieda Dreizner aus Leipzig mit Natürlichkeit und feinsinniger Auffassung vor, am Flügel geschmackvoll von Herrn Hans Beltz aus Schwerin begleitet. Herr Kurt Kayser aus Bromberg, am Klavier von Frl. Beatrice Cramme aus Markneukirchen trefflich unterstützt, spielte auf dem Cello Stücke von Mattheson, Neruda und Popper mit rundem Ton und technischer Gewandtheit, und endlich überraschte Herr Mitja Nikisch aus Leipzig, der Sohn unseres Gewandhauskapellmeisters, mit dem technisch untadeligen, musikalisch fein zerlegten Vortrage des ersten Satzes aus Chopins Emoll-Klavierkonzert. Inmitten der Solovorträge stand die reizende von Arnold Schering bearbeitete Suite für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Baß und obligates Klavier von G. Ph. Telemann, bei deren Vorführung sich der schon genannte Herr Hans Beltz am Klavier besonders auszeichnete.

Das in der Alberthalle zugunsten einer Weihnachtsbescherung für die tapferen Feldgrauen des Landwehr-Inf.-Rgts. Nr. 106 veranstaltete Konzert war sehr gut besucht und nahm einen sehr glücklichen Verlauf. Zahlreiche künstlerische Kräfte von Ruf hatten ihr Können in den Dienst der guten Sache gestellt; zudem bot der Neue Leipziger Männergesangverein unter Max Ludwigs zugvoller Führung mit einigen trefflich ausgeführten Männerchören und die Kapelle des Ersatz-Bataillons 106 (Fritz Hesse) mit orchestralen Spenden viel Genuß. Der Pianist Herr Georg Zscherneck zeigte seine reife Künstlerschaft im Vortrage von Liszts Franziskus-Legende, während drei Mitglieder unserer Theater (Frl. Nigrini, Frl. Marg. Rößner, Hr. Jäger) sich mit Liederspenden herzlichen Beifall errangen und Hr. Liebermann-Roßwiese als feinsinniger Begleiter viel Anerkennung verdiente.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Ein interessanter Verlauf der Dinge fand diesmal weniger bei den Chor- und Sinfoniekonzerten, die sich mit den wenigen noch anzuführenden Ausnahmen wieder ganz in brackigem Wasser bewegten, statt, als vielmehr bei den Kammermusik-, Lieder- und Klavierabenden. So waren in dem Konzerte, das der Violoncellist Heinrich Kiefer unter Mitwirkung der Schwestern Palma und Gisela v. Paszthory gab, zwei sobezügliche Werke zu hören: Hans Pfitzners Sonate Op. 1 (Fismoll) und August Reuss' Klaviertrio Op. 30. Letzteres erschien „zum ersten Male". In seinen vier Sätzen, von denen das Scherzo an zweiter anstatt an dritter Stelle steht, herrscht ein Pathos vor, das sich gleich in den ersten Takten wie eine Überschrift im Lapidarstile ausnimmt. Das zweite wesentliche Merkmal ist eine reiche, ausgesprochen polyphone, aber auch echt modern empfundene, also gequälte Melodik, die am üppigsten im Adagio emporblüht. Auch die Verarbeitung des Ideenmateriales auf die drei Instrumente ist gut geraten, das Ganze jedoch zu bombastisch, um nicht ebenso abzustoßen wie anzuziehen. Die Pfitznersche Sonate gibt sich weit durchsichtiger. Sie ist ein dankbares Stück für das Violoncell, aber durchaus nicht einseitig dafür gesetzt, sondern in ihrem Gedankenkreise hübsch geichmäßig unter beide Instrumente verteilt. Indessen erscheint das 35 Minuten dauernde Werk für eine Violoncellsonate etwas zu lang; es könnte in einigen Partien wohl etwas gekürzt werden. Nur nicht im Scherzo, dem genialen Glanzpunkte, wo keine Note zu viel oder zu wenig vorhanden ist. Hier spielt das Pizzicato eine große Rolle. Das ebenfalls sehr gelungene Finale beginnt mit einem Cantus firmus und dazu gehörigem Schulkontrapunkte, was dann wundervoll gesteigert wird und mit wirklichem Humor erfüllt ist. Hier schien die sogen. große Rondoform vorzuliegen. Dieses sehr empfehlenswerte Pfitznersche Werk wie auch das Trio erfreuten sich der besten Reproduktion. Besonders in Gisela v. Paszthory saß eine Persönlichkeit am Flügel, in der sich ein entschiedenes musikalisches Wesen und eine vollendet klavieristische Durchbildung zu einer Kammermusikspielerin ersten Ranges verbinden.

Das andere Ereignis, das wenigstens in einem Stücke nicht im gegenwärtigen stillen Wasser segelte, war eine Kammermusik, die von der Pianistin Giulietta v. Mendelssohn-Gordigiani (der Gattin eines der als Finanzgrößen bekannten Enkel des großen Komponisten), der Violinistin Suzanne Joachim-Chaigneau (einer Schwiegertochter des berühmten Geigers) und dem Violoncellisten Max Baldner mit E. K. Lissmann als Sängerin gegeben wurde — Kriegswohltätigkeit! Hier konnte man sich endlich mal wieder an der bekannten Klavierviolinsonate des verewigten belgisch-französischen Meisters César Franck erfreuen, zumal sie anregend zur Ausführung gelangte. Weniger gut, weil anfangs zu grobkörnig, fiel Brahms' Klaviertrio in Cdur (Op. 87) aus. Dazu sang nun Frl. Lissmann Lieder von Schubert und Brahms. Sie wirkte besonders durch die Intelligenz und Feinheit ihres Vortrages, während die falsch eingestellte, zu tief sitzende Stimme den Saal nicht zu füllen vermochte. Wenige Tage später hörte man das genannte Trio von Brahms abermals, in dem vorletzten jener fünf Konzerte, mittels deren die Herren Schnabel, Flesch und Becker alle Kammermusikwerke des Meisters zur Aufführung bringen. Das war denn eine ganz andere Sache, bei der man sich auf dem höchsten Gipfel der Kunst wähnte.

Nächstdem hebe ich einen Liederabend hervor. Da sang die Altistin Anny Bornmüller mit schöner, tragfähiger Stimme, aber wenig anregendem Vortrage eingangs drei Bachsche Kantatenarien mit obligater Viole d'amour. Zwei wären genug gewesen, denn die ersten beiden waren über einen Stimmungsleisten geschlagen.

Auch Neuheiten gab es hier zu hören: Lieder von Ewald Strässer und Rudolf Cahn-Speyer. Die von Strässer (Nachtgesang, Worte am Abend) zeigten sich als stimmungstiefe, musikalisch feine Gebilde, bei denen trotz alles modernen Einschlages der echte Liederstil gewahrt ist. Sie seien der Beachtung empfohlen. Als eine Hauptnummer erschien die große Orgelsonate über den 94. Psalm von Julius Reubke, jenem 1834 geborenen Hauptschüler Liszts, der leider sehr früh, erst 24 Jahre alt, heimging. Er ist nicht mit seinem jüngeren Bruder Otto zu verwechseln, der Orgelvirtuose und auch Pianist, aber Schüler Bülows war und nachmals in Halle als Universitätsmusikdirektor wirkte. Von Julius Reubke sind außerdem nur einige posthume Klavierstücke und Lieder erschienen. Im besagten Orgelwerke war er der erste, der den mit Liszts Hmoll-Klaviersonate erschlossenen Weg beschritt. Bernhard Irrgang erwies sich als des ebenso schweren wie langen Werkes vollendeter Meister. Natürlich — weil landesüblich — wurde dem Hörer die ohnehin nicht gerade klare Durchsichtigkeit durch das verwirrende Geschrei der Mixturen und verwandter Register getrübt, während anderseits aber auch große dynamische Gegensätze, bis in die Fernwerke des Instrumentes hinein, zur Anwendung kamen.

Ungemein fesselnd waren wieder die Vorträge auf der Viole d'amour von Conrad Berner, der seine Virtuosität auch

in Solostücken glänzen ließ. Kurz vorher hatte er auch in dem Konzerte seiner Frau Lieselott Berner mitgewirkt, in welchem diese vorwiegend als Lautensängerin Erfolg hatte. Sie ist eine musikalisch vielseitige Künstlerin: singt, begleitet ihren Gatten auf Klavier und Laute, spielt Violine und Violoncell. Conrad Berner selber ist von Haus aus Violinist und bewältigt Paganinis Werke mühelos.

Von den Klavierabenden war einer von Ilse Fromm-Michaels interessant. Die Dame erwies sich darin nicht nur als tüchtige, eigenartige Pianistin, sondern sie stellte diese ihre nicht gewöhnliche Kunst auch in den Dienst der neuen, zeitgenössischen Literatur. Die war denn in den mannigfachsten Richtungen vertreten, vom gediegenen Klassizismus bis zum extravaganten Futurismus. Die Konzertgeberin selber machte in dieser Komponistenreihe mit einem Scherzo keine ungünstige Figur. Die pianistische Großtat wurde dann aber doch von Conrad Ansorge vollbracht. Abgesehen von einem beethovenschen Rondo standen nur große Werke auf dem Proprammo: Beethovens Op. 111, Schuberts posthume B dur-Sonate, Liszts Dantefantasie und des Konzertgebers zweite Klaviersonate. Das war bei der Reproduktion alles aufs Wesentliche, Großzügige gestimmt, und der Vortragende selber bei bester Disposition. Wäre die angegebene Reihenfolge genommen und nicht Ansorges Sonate auf die Schubertsche gesetzt gewesen, so würde das Verständnis jenes heiklen, auf Liszts schwindelsten Wegen schwebende Werk leichter gewesen sein, als es so der Fall war. Der Erfolg erschien außergewöhnlich wie der Konzertgeber selber.

Neues oder Besonderes war nun in den verschiedenen Sinfoniekonzerten nicht zu hören. Nur Paul Scheinpflug brachte mit dem Blüthnersaalorchester eine Aufführung von Tschaikowskys Pathetischer Sinfonie (H moll) zuwege, die die künstlerischen Fortschritte der kriegsgeplagten Korporation glänzend bewies. Auch die Ausführung der C moll-Sinfonie an einem vorhergehenden Brahmsabende war bereits höchst vollendet. Was nun den verewigten russischen Meister betrifft, so möchte ich mitteilen, daß er sich mir gegenüber nicht nur als bedingungsloser Anhänger deutscher Kultur, sondern auch als absoluter Friedensapostel enthüllte. Es war das gelegentlich eines Koloniekrieges, wo ihn englische Schandtaten und Menschenrechtsbrüche empörten. Da sagte er, solange Völker überhaupt faustrechtlich übereinander herfielen und sich im legalisierten Massenmorde totzuschlagen versuchten, glaubte er überhaupt nicht an die Macht der Zivilisation und irgendwelchen wahren Kulturfortschritt. Seine Sinfonie wirkte aber dennoch sehr kriegerisch, da sie der Zeitstimmung des Publikums entgegenkam. Namentlich der dritte Satz, jener Geschwindmarsch, bei dem der in Raffs Lenore so augenfällig Pate stand, zündete ungemein. Dieses militärische Bild riß besonders die zahlreich erschienenen Feldgrauen zu begeistertem Beifalle hin. An Neuheiten aber wäre auch beim B.O. nur Paul Ertels erstes sinfonisches Gedicht „Maria Stuart", sein kühnes Op. 1, zu buchen. Selbst Carl Maria Artz brachte in seinem ersten Sinfoniekonzerte nichts Neues, erfreute aber durch ein trotzdem anregendes, stilvolles Programm, das als Muster seiner Art hier hergesetzt sei: Ouvertüre zu Glucks aulidischer Iphigenie, Concerto grosso in G moll von Händel, Haydnvariationen von Brahms, vierte Sinfonie (B dur) von Gernsheim. In der Ausführung tat wieder der ruhige, verständige Zug wohl, der alles sauber herausbrachte und keinem Takte durch modernes Überdirigententum Gewalt antat. Diese gesunde Art freilich scheint denen nicht zu gefallen, die das Kunstwerk nur als Mittel zur Enthüllung stets geforderter Dirigenten-„Individualitäten" gelten lassen wollen. Wir aber sehnen uns demgegenüber wieder nach „Taktschlägern" wie Carl Reinecke, Franz Abt, Ferdinand Hiller und ähnliche zurück. Da ist der elegante Nikisch allerdings eine andere Erscheinung. Er begann Wolffs 4. Philharmonisches Konzert mit Weber (Ouvertüre und Reziens Arie aus Oberon, wobei sich die berühmte Altistin Edith Walcker vergebens als Sopranistin abquälte) und schloß mit R. Schumanns C dur-Sinfonie. Diese war nach den endlos wiederholten Beethoven, Brahms und Wagner, die man jetzt über sich ergehen lassen muß, eine köstliche Erfrischung.

Aus Cöln

Von Paul Hiller

Hatte sich die Direktion der Konzertgesellschaft im ersten Kriegswinter sehr begreiflicherweise in tastender Ungewißheit betreffs der Konzertlust des Publikums auf sechs Abende beschränkt, so hat der gute Erfolg dieser halben Serie alle ferneren Bedenken beseitigt, und wir haben in diesem Winter wieder die üblichen zwölf Gürzenichkonzerte. Allerdings wurden die Eintrittspreise herabgesetzt und verschiedenartiger als bisher abgestuft, so daß es weiteren Schichten der Musikfreunde ermöglicht ist, diese vornehmste Stätte der einschlägigen Kunstpflege zu besuchen, was denn auch an den beiden ersten Abenden in ausgiebigstem Maße geschah. Das erste Konzert begann mit Bachs Choral „Befiehl du deine Wege", worauf seine Suite H moll für Flöte und Streichorchester folgte, die dem in diesem Jahre nicht weniger als drei Dienstjubiläen begehenden ausgezeichneten ersten Flötisten des städtischen Orchesters Emil Wehsener Gelegenheit bot, mit der Ausführung der ungemein schwierigen Solopartie eine wahre Bravourleistung zu liefern. Mit dem Brahmsschen Violinkonzert D dur betätigte der junge Geiger Eduard Braun aus Berlin (alias Eddy Brown) grundmusikalisches Naturell, eine vielvermögende Bogen- und Fingerkunst sowie ein beträchtliches Maß feinen Auffassungsintellekts. Man darf von der weiteren Entwicklung des hochbegabten Virtuosen das Beste erwarten. Der nach Fritz Steinbachs Abgang als städtischer Kapellmeister (Dirigent der Gürzenichkonzerte, Direktor des Konservatoriums, der Musikalischen Gesellschaft usw.) berufene, erst dreiunddreißigjährige Hermann Abendroth hat sich schon im Vorjahre nach den verschiedenen Richtungen vortrefflich eingeführt und sich zumal als ein stark interessierender Orchesterleiter von außerordentlichen Fähigkeiten erwiesen. Als Höhepunkt dieses Konzertabends schuf er eine prachtvolle Wiedergabe der Eroica.

Über die im zweiten Gürzenichkonzert (nach Vorgang von Aufführungen in Berlin und Dresden mit dem Dresdner Hoforchester unter dem Komponisten) gehörte Alpensinfonie von Richard Strauß ist schon erheblich mehr vor und nach ihrem Bekanntwerden, besonders aber vorher, geschrieben worden, als der Gegenstand des Ereignisses an sich rechtfertigt. Es muß ja nicht über jedes neue Werk von Strauß eine ganze Literatur von Artikeln, rekordbeflissen in Tendenz und Länge, durch den deutschen Blätterwald rauschen, nur weil es eben der geniale Könner und „Führer" Strauß ist, der sich, ein wenig mehr oder weniger abweichend von seiner bisherigen Schaffens- und Geschäftspolitik, wieder einmal offenbart und doch seinem Volke nicht immer eine tatsächliche Offenbarung zu künden hat. Wie wollen die Leute sich denn ausschreiben, wenn der zwischen Gut und Böse, zwischen Schönheit und herausfordernder Bizarrerie in Kompromissen sich ergehende Selbstherrscher aller Harmonien wirklich einmal durch eine die Musikwelt beglückende Tat den Atem der künstlerischen Zeitgeschichte stocken macht? Da das durch erfinderische Unselbständigkeit in vielen Teilen verblüffende, hohe Kunst der Ausgestaltung und mit oder ohne eigene Gedanken einige Partien von eindrucksvoller klanglicher Schönheit aufweisende, daneben aber auch von Ausartungen nicht ganz freie und in seiner Totalität wenig Neues bringende Werk an dieser Stelle bereits von kundiger Seite eingehende Würdigung erfahren hat, kann ich mich begnügen, zu sagen, daß Abendroth mit dem nach Maßgabe der Partiturerfordernisse bedeutend verstärkten Gürzenichorchester eine wahrhaft glänzende Aufführung gezeitigt hat. Das Gros des Auditoriums war sich am Schlusse offenbar nicht recht klar darüber, wie ihm die Neuheit gefallen hatte. Der anfänglich zurückhaltende Beifall steigerte sich schließlich zu einer herzhaften Kund-

gebung für den Dirigenten und die Ausführenden. An weiteren rein orchestralen Tonstücken gelangten Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre und die zu „Tannhäuser“ zur Ausführung. Dann erzielte Otto Neitzels geistvoll gearbeitetes und in seinen anmutigen Themen recht apartes Klavierkonzert Cmoll (Werk 26), mit dem sich Frau Meta Foerster als eine gut durchgebildete, technisch brave Pianistin einführte, sehr ausgiebigen, echten Erfolg.

In einem am 29. November zu Zwecken der Kriegswohltätigkeit von der Nationalen Frauengemeinschaft im Opernhause veranstalteten großen Konzerte, dessen orchestralen Teil Gustav Brecher mit der Beethovenschen Egmont-Ouvertüre, R. Strauß' Tondichtung „Also sprach Zarathustra“ sowie dem Wagnerschen „Kaisermarsch“ in hervorragend schönem Stile zur Ausführung brachte, beanspruchte die aus Cöln stammende, längere Zeit an der Oper in Leipzig wirkende, jetzige Dresdner Hofopernsängerin Grete Merrem-Nikisch durch den künstlerisch sehr gediegenen, launig gewinnenden Vortrag der Arie der Frau Fluth aus Nicolais „Lustigen Weibern“ und mehr noch durch ihre fein ausgestaltende Art, Lieder von Liszt, d'Albert, Marx und Pfitzner zu singen, auf solistischer Seite den Löwenanteil des Erfolges.

Starken Anklang finden mit Recht die Kammermusikabende des Gürzenichquartetts der Herren Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwarz (der bekannte Dirigent des Kölner Männergesangvereins, und Friedrich Grützmacher. In dieser Saison gelten alle acht Vorführungen ausschließlich Beethoven, zu dessen stilreiner Wiedergabe sich weiter bis jetzt zwei ausgezeichnete pianistische Kräfte in Elly Ney und Lazzaro Uzielli einfanden.

Aus dem Betriebe des städtischen Opernhauses, der sich fast ausschließlich mit altbekannten, oft gesehenen Werken begnügt und gleichwohl bei mittleren (Kriegs-) Preisen noch mit ziemlich gutem Besuche rechnen darf, ist als einzige Neuheit Clemens von Franckensteins Operneinakter „Rahab“ zu melden, die meines Wissens zuvor nur gelegentlich einer Vereinsvorstellung abseits der eigentlichen Öffentlichkeit in München in Szene gegangen ist.[1]) Das Textbüchlein hat Oskar F. Mayer nach einem Motiv aus dem biblischen Buche Josua schlecht und recht gestaltet, doch ist der Zusammenhang mit den im 6. Kapitel Vers 17, 22 u. 23 knapp geschilderten Vorgängen in opernmäßig erweiterter Form ausgebaut. Der „Held“, Israels Kundschafter Hiram, den die Dirne Rahab vor den Verfolgern rettet und der sich ihr aus Dankbarkeit, mehr aber noch aus niedriger Sinnlichkeit vor Jehova feierlich verlobt, ist leider höchst unsympathisch gezeichnet. Läßt er doch, nur um die kommende Nacht in Jericho bei der Dirne zu bleiben, sein Volk auf das sehnlichst erwartete Ergebnis seiner Kundschafterei vergeblich harren. Die Musik v. Franckensteins (des Münchner Generalintendanten) bewegt sich in zeitgenössischen Bahnen und hat gleichwohl mehr Wohllaut und Kraft als wie durchgreifende Charakteristik für sich. Das mit vieler Gewandtheit behandelte Orchester sucht nach Möglichkeit orientalisch anmutende Klänge in den Dienst der Textillustrierung zu stellen. Es fehlt der immer vornehmen Tonsprache nicht an Beredsamkeit und malerischen Schönheiten, doch zeigt sie keine ausgesprochene Originalität, und die Erfindung erlahmt zeitweilig. Der Gesang der die Handlung fast ausschließlich bestreitenden beiden Hauptpersonen ist durchweg im fortgesponnenen deklamatorischen Stile gehalten, dann aber gibt es ein an ältere Formen sich anlehnendes, gut gesteigertes, eindrucksvolles Schlußduett. Kapellmeister Brecher sicherte mit dem trefflichen Orchester den Absichten des Komponisten jede Erfüllung, Hofrat Fritz Rémond hatte das Werk mit guter malerischer Wirkung inszeniert, und die Sänger, an der Spitze Frl. Bartram und Herr Menzinsky, repräsentierten den rechten Stil. Am Schlusse erschien auf sehr lebhaften Beifall der Komponist vor der Rampe. Am gleichen Abend gab es eine prächtige Aufführung von Peter Cornelius' neu einstudiertem „Barbier von Bagdad“ mit Wanda Achsel als künstlerisch ausgezeichneter, persönlich ungemein reizvoller Margiana und Julius Gleß als sehr rühmlichem Abu Hassan. — Und weiter gilt bei uns Ben Akibas grundlegender Satz.

[1]) Siehe Seite 385 dieses Heftes.

Aus Düsseldorf

Von A. Eccarius-Sieber

Wenn sich das Musikleben der Kunststadt auch im zweiten Kriegswinter in den gewohnten Gleisen bewegt und kaum eine äußerlich fühlbare Einbuße erlitt, so verdanken wir dies in erster Linie der glänzend gelösten Orchesterfrage. Das durch zahlreiche Einberufungen der Mitglieder zu den Waffen außerordentlich zusammengeschmolzene Orchester wird für größere Aufgaben in der Oper und im Konzertsaal durch Duisburger Kräfte ergänzt. Beide Städte (die auch zu Friedenszeit ihre Bühnen unter eine Leitung gestellt hatten) verfügen auf diese Weise über einen gut zusammengespielten Instrumentalkörper. Und der Düsseldorfer städtische Musikdirektor Professor Karl Panzner, mit ihm als Opernleiter Alfred Fröhlich und der junge Carl Alwin walten ihres Amtes mit freudiger Hingabe zum Wohle der Kunstpflege in ernster Zeit. Die vielseitige Inanspruchnahme der Musiker machte immerhin die Beschränkung der Musikvereinskonzerte auf vier (sonst acht) und der „großen“ Orchesterabende Panzners auf acht (sonst zehn) notwendig.

Das erste Konzert des Musikvereins brachte Händels Oratorium „Judas Makkabäus“ in Stephanis, neuzeitlichem Empfinden angepaßter Bearbeitung. Die Aufnahme derselben in Panzners straffer, zündender temperamentvoller Wiedergabe zeigte, wie viel unvergängliche, lebendige Kunst in dem alten Oratorium enthalten ist und wie weise es erscheinen muß, dieses den Hörern in zeitgemäßer Aufmachung, die mehr als nur historisches Interesse erweckt, vorzuführen. Als Solisten wirkten Anna Kämpfert (Sopran), Frau Hoffmann-Onegin (eine vorbildliche Vertreterin der Altpartie), Kammersänger Wolf (Tenor) und Raatz-Brokmann (Baß), die Orgel versah H. Meisen, die Cembalopartie Hubert Flohr. Chor und Orchester wetteiferten mit diesen Künstlern in dem Bestreben, eine hochstehende Gesamtleistung zu ermöglichen.

Die „großen Orchesterkonzerte“ Panzners begannen mit Darbietungen die neben Bekanntem auch neue Kunst berücksichtigen. Am ersten Abend spielte Julius Buths sein Klavierkonzert in D moll. Ein Werk, das schon Brahms als wertvolle Bereicherung der Literatur eingeschätzt hat und das durch Gediegenheit des Inhaltes, des Satzes, durch vornehme Klangwirkungen für sich einnimmt. Ein trefflicher Klavierspieler, führte Buths sein Konzert selbst mit großem Erfolg vor. In großzügiger Ausdeutung wurden ferner Beethovens zweite Leonorenouvertüre und Schuberts C dur-Sinfonie geboten. Der folgende Abend vermittelte uns die Bekanntschaft mit den Orchestervariationen über den Radetzkymarsch des jungen Adolf Busch, der sich damit als fortschrittlicher Tondichter gut einführte. Sehr frei gehalten, bergen die Variationen manchen schönen Einfall. Sinn für blendende Instrumentalfarben und satztechnische Fertigkeit lassen von Busch weitere, hinsichtlich der inneren Gestaltung abgeklärtere Tonschöpfungen erwarten. Die Wiedergabe der Neuheit war glänzend. Mozarts Jupitersinfonie, schlicht- stilvoll und wunderbar fein abgetönt im Klang, zeigte Panzners Kunst der Orchesterleitung in hellster Beleuchtung. Zwischen den so verschiedenartigen Werken trug der Geiger A. Schoenmaker Mendelssohns Violinkonzert sehr tonschön, jedoch etwas zu süßlich und äußerlich vor, ohne dabei besondere musikalische Eigenschaften zu offenbaren.

Ein Konzert des Hof- und Domchores aus Berlin unter Prof. Rüdel, ferner ein Orgelkonzert von F. C. Hempel am Bußtag, zwei hochbedeutende Brahms-Abende von Elly Ney und Willy van Hoogstraten, die sämtliche Klavier- und Violin - Klaviersonaten in bewundernswerter Ausführung brachten, verrieten auch auf dem Gebiete der privaten Konzertmusikpflege das ernste Streben, Versündigungen am guten

Geschmack der Hörer, wie sie der letzte Winter mit seinen unzähligen Wohltätigkeitsveranstaltungen zweifelhafter Beschaffenheit leider gebracht hatte, siegreich zu bekämpfen.

Der Opernbetrieb am Stadttheater hat naturgemäß infolge des Krieges mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen. Direktor Zimmermann besitzt jedoch in seinem Spielleiter Robert Leffler und Alfred Fröhlich, dem ersten Kapellmeister, tatkräftige, zielbewußt arbeitende Künstler, die es verstehen, das Ansehen des Institutes nach Möglichkeit zu wahren und zu mehren. An erster Stelle stehen natürlich die Wagner-Abende. Auf dem Spielplane erschienen (als Eröffnungsvorstellung) Tannhäuser, Lohengrin, Der fliegende Holländer, Die Walküre und Tristan und Isolde. In ihrer Gesamtwirkung hinterließen sie den besten Eindruck. Fröhlich bewährte sich wie früher auch unter erschwerenden Umständen als Wagner-Ausdeuter von Ruf. In verschiedenen Rollenfächern betätigten sich die Solisten mit wechselndem Erfolg. Als Heldentenöre stellten sich Willy Ulmer und Christian Wahle vor. Ersterer ein Sänger mit guter Schulung, vortrefflicher Aussprache aber leider zu wenig metallreicher Stimme, letzterer im Besitz beneidenswerter Stimmittel aber ohne ausreichende gesangstechnische und musikalische Schule. Marie Bärtsch-Jonas scheint sich gut zu entwickeln. Ihre Elisabeth, Elsa, Sieglinde verdienten Anerkennung. Else Bräuner verfügt über eine prächtige Sopranstimme und bewährte sich in den verschiedenartigsten Rollen. Ihre Senta fesselte ungemein. Eine ganz hervorragende Altistin besitzen wir in Magda Spiegel, deren Ortrud, Brangäne, Fricka, Erda Glanzleistungen darstellen. Auch Hermann Wucherpfennig zeigte sich in Baßrollen als begnadeter Künstler, nicht nur in Wagner-Werken. Hanfstaengl, Waschow, als Marke und Kurwenal, Paula v. Florentin-Weber in ihrer besten Rolle als Isolde trugen neben Ulmer (Tristan) und Magda Spiegel, der Brangäne, ihr Bestes zur stimmungsvollen Tristanaufführung bei. Die Neueinstudierung der Oper Der Widerspenstigen Zähmung von Hermann Götz war als Großtat anzusprechen. Fröhlichs Orchester war glänzend, Wucherpfennig (Baptista), Marie Bartsch-Jonas (eine tüchtige Katharina), die talentvolle Aennchen Heyter (Bianca), Hubert Mertens (ein prächtiger Hortensio), Adolf Jäger (der frischstimmige Lucentio), Gustav Waschow (ausgezeichnet als Petruchio) bildeten die denkbar beste Besetzung der schwierigen Partien des köstlichen Werkes. Als talentvoller Dirigent zeigte sich ferner Carl Alwin anläßlich der Neueinstudierung von Mozarts Entführung. Die Ausdeutung der Instrumentalpartie verriet ausgesprochenes Stilgefühl und feines musikalisches Empfinden. Besonderen Glanz verlieh der Vorstellung Melitta Heim als Gast. Ihre Konstanze war echt mozartisch. Neben ihr erfreuten der frische, gutgeschulte Tenor Adolf Jägers (Belmonte), der nur noch etwas leichtflüssiger sein durfte, der gesanglich unübertreffliche Osmin v. Wucherpfennig, Max Roller (ein sehr begabter Spieltenor) als Pedrillo, Waschow, der vornehme Bassa Selim. In Hoffmanns Erzählungen von Offenbach fand auch Hermine Hoffmann Gelegenheit, als Olympia und Giulietta ihre schätzenswerte Künstlerschaft zur Geltung zu bringen. Im übrigen zeigte der Spielplan das bunte Bild aller unserer deutschen Opernbühnen. Daß Der Bettelstudent, Die Försterchristl in diesem Jahre nicht fehlen durften, ist beinahe selbstverständlich.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Brahms' zweite Sinfonie (D dur) ist bei uns wegen ihrer leuchtenden Tonfarbe und ihrer (mit Ausnahme des Adagios) mehr populären Melodik ein ausgesprochener Liebling nicht nur des Publikums, sondern auch unserer vorzüglichsten Orchesterdirigenten: Löwe, Nedbal, Weingartner (ich nannte sie hier einfach in alphabetischer Reihenfolge ohne künstlerische Rangordnung). Jeder der drei sucht mit dem köstlichen Werke sein Bestes zu geben, jeder erzielt damit auch jedesmal stürmischen Beifall. So auch unlängst Nedbal wieder — am 18. November — am zweiten Sinfonieabend des „Tonkünstler-Orchesters". Aber auch die vorher gespielte „Achte" Beethovens in F dur ging ganz prächtig, ihr sprühendes Finale — Nedbals Temperament besonders wahlverwandt — schlug diesmal sogar noch mehr ein als im ersten philharmonischen Konzert der Saison unter Weingartner.

Und so recht in seinem wahren Element befand sich Nedbal in der Schlußnummer des in Rede stehenden Konzertes, einer sinfonischen Dichtung „Das goldene Spinnrad" von seinem genialen Landsmanne A. Dvořák, welche nunmehr zum ersten Male an einem Sinfonieabend des Tonkünstlerorchesters gespielt wurde. Vorher und zuerst hat man sie in Wien in einem philharmonischen Konzert unter J. Hellmesberger am 3. November 1901 gehört, und ich habe sie auch — an diese Aufführung anknüpfend — im Jahrgang 1902 des „Mus. Wochenbl." Nr. 3 S. 39—40 eingehend besprochen. Auch damals wortgetreu das höchst absonderliche (eigentlich Ekel erregende!) „Programm" mitgeteilt, dessen Wahl — nach einem tschechischen Märchengedicht von J. Erben — seitens Dvořáks mir noch heute unbegreiflich erscheint, während man andererseits zugestehen muß, daß er dem Stoffe ganz eigenartige instrumentale, insbesondere tonmalerische Reize abgewonnen, während sich die rein melodische Erfindung in bescheidenen Grenzen hält. Jedenfalls war der äußere Erfolg des Kuriosums (höher kann ich es nicht bewerten!) diesmal unter Nedbal viel stärker als vor 14 Jahren unter Hellmesberger.

Über das „Sensationskonzert" Leo Slezaks, das wiederholt verschoben, endlich unter stürmischen Beifallsbezeugungen für den beliebtesten unserer Tenöre im großen Musikvereinssaale stattfand, habe ich wohl nicht viel Worte zu verlieren. Der Künstler, den man leider nicht mehr in der Hofoper hören kann, wohin ihn doch seine hell aufschmetternde Prachtstimme und die ganze Richtung seines Talentes, seiner Vortragsweise zunächst verwies, offenbarte diesmal in Opern- und Liedervorträgen, daß er der „alte" geblieben, d. h. eben stimmlich und künstlerisch nicht im mindesten „gealtert" habe. Zwischen der Bildnisarie aus der „Zauberflöte" und der Schlußszene aus der „Jüdin" sang er u. a. Lieder von H. Wolf, J. Marx und R. Strauß. Von letzterem „Morgen" und „Cäcilie" mit einer Innigkeit, einer Hingebung, als wären sie ihm „auf den Leib geschrieben". Am Klavier begleitete Herr Oskar Dachs, der auch als Zwischennummer eine Polacca von Weber spielte. Das Orchester (der „Wiener Tonkünstler") stand aber diesmal unter der Leitung des Hofopernkapellmeisters J. Lehnert, der sonst den Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde sdirigiert.

Am 20. November abends brachte F. Löwe im Konzerthaus neuerdings Beethovens „Neunte". Eine Aufführung, durch die verständnisinnige Interpretation seitens des Dirigenten sowie die Leistungen von Orchester, Chor (dieser durch den Eisenbahnbeamten-Gesangverein verstärkt) und auch des Soloquartetts (Damen Foerstel-Links und Durigo, Herren Rud. Ritter und K. Mayr) gewiß des Riesenwerkes nicht unwürdig. Dennoch muß der wahre Beethoven-Verehrer die allzuhäufige Vorführung beklagen, da eben diese in ihrer Art einzige Ausnahmsschöpfung nur als solche — und dann aber als rein künstlerisches Fest seltenster edelster Weihe — aufgefaßt werden sollte. Ob die Mehrzahl der Hörer der letzten Aufführung der „Neunten" (so bald auf die von Nedbal geleitete folgend) die rechte Weihestimmung entgegenbrachte, bleibe dahingestellt.

Schließlich noch ein Wort über den interessanten Sonatenabend (Klavier und Violine), welchen F. Weingartner als sein eigner Interpret am Flügel im Verein mit dem kleinen Wundergeiger Siegmund Feuermann veranstaltete. Zwei hübsche Duo-Sonaten von Weingartner bildeten das — vortrefflich und sehr beifällig ausgeführte — Hauptprogramm. Den Vogel schoß aber doch der kleine Feuermann mit seiner schon von früher bekannten, geradezu männlich-meisterhaften Wiedergabe der Bachschen „Ciaconna" ab, über welcher man den eigentlichen Zweck des Konzertes — als eines Weingartnerschen Kompositionsabends — völlig vergaß.

Rundschau

Noten am Rande

Der Futurismus in der Kunst. Bei einer Untersuchung der Ursachen, die dem volks- und bundverräterischen Judastume in Italien den Boden bereiteten, kommt der bekannte Kunstgelehrte und Kgl. Museumsgeneraldirektor Wilh. von Bode in einem Aufsatze des „Wieland" schließlich auf „ein kleines Häufchen verrückter Phantasten, die sich Künstler dünken, die die Welt mit ihrer neuen Kunst nicht nur beglücken, sondern umgestalten wollen, die Futuristen". Er sagt von ihnen: „Jene Horde junger Musiker, welche vor etwa fünf oder sechs Jahren plötzlich in den Konzertsälen auftauchten und das Publikum mit einem betäubenden Lärm schrillster, unharmonischster Töne überschütteten und seither standhaft weiter in Schrecken setzten, jene jungen Literaten, welche mit ihren polternden Roheiten die alten Vorurteile über Poesie zu vernichten hoffen, und jene Maler und Bildhauer, welche die Welt überraschten mit Schöpfungen von Gemeinheit der Darstellung, einer Unwahrheit und Roheit der Ausführung, die sich als die ‚neue Schöne' gegenüber den ‚abgestandenen Unwerten' der alten Kunst ausposaunen und als die Kunst der Zukunft verherrlichen, — auch sie wollen das Schöne, aber es ist für sie das Außerordentliche, das Unerhörte, das Gräßliche, Wollust und Perversität. Den Menschen als Bestie bewundern sie, als solche stellen sie ihn dar, und in diesen Zustand wollen sie die Gesellschaft zurückführen. Ihren geistigen Sitz, ihre hohe Schule hatte diese neue Gesellschaft in Paris, wo sie für ihre neue Kunst liebevolles Verständnis fand. Vom Tage der französischen Kriegserklärung an haben die Futuristen die Propaganda für die Teilnahme Italiens am Krieg erst in den Hetzblättern begonnen und schließlich auf die Straße verlegt. Der Häuptling dieser Rotte Korah, ein Maler Martinetti, verbündete sich mit dem dekadenten Herrn d'Annunzio, vulgo Rübchen, der als Zuhälter verführter Divas die nötigen Mittel für sein liederliches Leben nicht mehr auftreiben konnte und daher neue Quellen zur Deckung seiner Schulden suchen mußte. Dieses edle Genossenpaar hat es verstanden, seinen Einfluß aus dem engen Gebiete der Kunst auf das der Politik zu übertragen, durch seine blutschnaubenden Hetzartikel und wilden Straßentumulte die Widerstrebenden einzuschüchtern und die Verzweifelten mitzureißen. In allen Kulturländern wuchert dieses Unkraut der Überkultur, aber nur in Italien hat es die Nation zu umstricken gewußt und droht sie jetzt zu ersticken. Wenn irgend etwas diese neue ‚Kunst', den Futurismus, der die Empfindungen wie die Ausdrucksmittel wieder auf die Stufe der primitivsten Völker zurückzuschrauben bemüht ist, in seiner ganzen Verwerflichkeit bloßgestellt hat, so ist es die Frivolität, die geile Blutgier, aus der seine Jünger jetzt ihr Heimatland in das maßlose Elend des Weltkampfes hineingehetzt haben, die mühsamen Errungenschaften jahrzehntelanger Kämpfe und sauerer Arbeit zu zertrümmern im Begriff sind."

Kreuz und Quer

Aachen. Im fünften und sechsten Städt. Sinfoniekonzert kamen unter Leitung des Städt. Musikdirektors Busch erstmalig zur Aufführung: Walter Niemanns „Rheinische Nachtmusik" (für Streichorchester und Hörner) und Hermann Ungers „Nacht" (drei Skizzen für großes Orchester). Die Werke wurden bei vortrefflicher Wiedergabe überaus beifällig aufgenommen.

Altenburg. Im ersten Abonnementskonzerte der Herzoglichen Hofkapelle (2. Dezbr.) fand das Konzert Nr. 3 (Op. 111 D moll) für Violine und Orchester von H. Sitt (unter Leitung des Komponisten) als örtliche Neuheit mit großem Erfolge statt.

Berlin. Prof. Gustav Holländer, der Leiter des Sternschen Konservatoriums, ist im Alter von 60 Jahren gestorben. Er war als trefflicher Geiger bekannt und hat auch mehrere Kompositionen veröffentlicht.

Dresden. Der frühere Heldentenor vom Herzoglichen Hoftheater in Coburg-Gotha Harald Bjurström, der zurzeit sich studienhalber in Dresden aufhält, wurde vom 1. Januar 1916 ab für die Königl. Hofoper in Stockholm verpflichtet.

— Die Vesper in der Kreuzkirche. Sonnabend der 11. Dezember bietet: Seb. Bach: Fantasie G moll für Orgel; Rob. Franz: zwei Chöre, „Joseph, lieber Joseph mein" und „Puer natus in Bethlehem"; Rob. Franz: Psalm 117 für Doppelchor.

Warschau. Welch ein Kunstleben trotz der erst überstandenen Kriegsnöte sich hier entfaltet, zeigt folgende Mitteilung der Konzertdirektion Julius Sachs: Für das erste der philharmonischen Konzerte in Warschau, die die genannte Direktion im Einverständnis mit dem Generalgouverneur und auf Anregung des Polizeipräsidiums veranstaltet, wurde Moriz Rosenthal verpflichtet. Der berühmte Pianist wird am 9. Dezember im großen Saal der Philharmonie mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters unter Kapellmeister W. Kenig Chopins Konzert E moll, Liszts Konzert Es dur und eine Gruppe von Solostücken vortragen. Bei der deutschen Besatzung sowohl wie in der Warschauer Bevölkerung zeigt sich das allerlebhafteste Interesse für diese Konzerte. Die nächsten Solisten der Sachsschen Warschauer Konzerte sind Willy Burmester, Hermann Jadlowker und Eugen d'Albert. Rosenthal spielt im Anschluß an Warschau am 11. Dezember in Lodz.

Wiesbaden. Das Hoftheater brachte als Neuheit die Oper „Mona Lisa" von M. v. Schillings. Das auf brutale Effekte gestellte Libretto verfehlte nicht seine krasse Wirkung. Die Musik interessierte — ohne tiefer zu Gemüt und Herzen zu sprechen. Hr. De Garmo als Gatte „Francesco" und Hr. Schubert als Liebhaber „Giovanni" (und namentlich als „Laienbruder" im Vor- und Nachspiel) boten sehr Gelungenes. Unzureichend für unsere Hofoper war Frau Klebe, welche aus Düsseldorf eigens für die Titelpartie verschrieben und nach dem berühmten Gioconda-Bild geschickt zurechtgestutzt war; nur hätte sie nicht singen dürfen: dann wurde das Bild leicht zum Zerrbild. — Im Kurhaus hörten wir unter Schurichts Direktion neben bekannten älteren und neueren Werken eine Neuheit: „Nächtlicher Zug" von Hermann Unger, ein im Aufbau recht wirksames, feinsinnig orchestriertes Phantasiestück, das dem anwesenden Komponisten (in Feldgrau, mit dem Eisernen Kreuz geschmückt) reiche Ehren eintrug. Eine besonders in instrumentaler Hinsicht sehr gelungene Aufführung der „Legende von der Heiligen Elisabeth" von F. Liszt brachte Mannstädt im Theaterkonzert der Hofkapelle. Eigene Konzerte gaben: W. Backhaus, der als Interpret klassischer und romantischer Klavierwerke herzlich gefeiert wurde, und der zwölfjährige Geiger Duci v. Kerekjártó, der von neuem Proben einer für seine Jugend fabelhaft entwickelten Virtuosität ablegte.

O. D.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 51

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 16. Dez. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Allerhand Zeitmusik

Besprochen von Dr. **Max Unger**

Wie in früheren Fällen, so sei eine neue Folge von „zeitgemäßer“ Musik nach den folgenden Grundsätzen angezeigt: Nur gute oder wenigstens auf einer anständigen Höhe stehende Werke sollen berücksichtigt und aus Gebrauchsrücksichten vom Leichten zum Schwierigeren vorgegangen werden. Auch diesmal überwiegt die Gesangsmusik die Instrumentalwerke an Zahl bei weitem.

Zuerst vom Allerleichtesten. Martin Frey hat bei Steingräber in Leipzig ein Heft herausgegeben: „Lieb Vaterland magst ruhig sein! Rekrutenlieder für die kleine Welt“ (1 Mk.). Die Sammlung verdient Beachtung, weil sie — vielleicht unabsichtlich, aber mit dem rechten Sinn für das kindliche Empfinden — nach den Grundsätzen bearbeitet ist, die die Meister des Kinderliedes gleichfalls gefühlsmäßig befolgt haben, also nach den Grundsätzen schlichter Melodieführung, mäßigsten Umfanges besonders nach der Höhe hin und der Vermeidung von auffälligen Modulationen und zu langen Pausen in der Singstimme. Das letzte Stück der Sammlung: „Ein lustig Zeppelinlied“, das längste und — verhältnismäßig — schwerste ist zum Preise von 30 Pfg. auch einzeln erschienen.

„Von Krieg und Liebe“ heißt ein elf meist lustige Stücke für eine Singstimme mit Klavier- oder Lautenbegleitung enthaltendes Heft, das der bekannte Lautensänger Rolf Rueff bei B. Schotts Söhnen in Mainz als zweites Werk herausgegeben hat (2 Mk.; kleine Ausgabe mit bloßer Harmonisierungsangabe zum Gesang 30 Pfg.). Unausgeklügelt und gut sangbar erfundene Stücke, worin sich nirgends der Ehrgeiz ausspricht, etwas Ungewöhnliches zu bieten. Der Lautensatz ist besser und reiner, als man das an der Durchschnittsliteratur für dieses Tonwerkzeug gewöhnt ist; hier und da stört nur eine gewisse Unerfahrenheit in der musikalischen Schreibweise; am auffälligsten z. B. in dem Traurigen Liedel Nr. 6, wo bei der Bindung von Sechzehnteln und Achteln gleicher Noten in der Singstimme durchgängig der Bindebogen fehlt.

Eine sehr hübsche Sammlung altbekannter Soldatenlieder für Gesang und Gitarre, die „Unsere Feldgrauen“ betitelt ist, sei hier ganz kurz erwähnt (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Der Lautensatz ist leicht und dennoch gut, und das ganze Heftchen ist bei aller Schlichtheit von recht schmuckem Ansehen. Nur stören die eckig gestochenen Noten etwas.

Fünf Soldatenlieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung (Werk 79) legt Adolf Kirchl vor (Universal-Edition in Wien). Sie sind bemerkenswert wegen ihrer schönen musikalischen Einkleidung, die in der guten Sanglichkeit mehr als einmal den Österreicher verrät, wie auch wegen der klaviermäßigen, unschweren Begleitung.

Bedeutend mehr Anforderungen an die Ausführenden stellt die Hindenburg-Ballade (Ballade von den masurischen Seen), die Alfons Blümel nach einem nicht sehr geschmackvollen Gedicht von F. K. Ginzkey für eine mittlere Singstimme mit Klavier vertont hat (Universal-Edition, Wien). Musikalisch ragt sie aber aus dem Mittelmaß weit heraus.

Das letzte gilt auch von dem Sang „Das Vaterland“, den Karl Bleyle als Werk 30 Nr. 1 bei Breitkopf & Härtel (1 Mk.) für Bariton hat erscheinen lassen. In dem stark und echt gefühlten Gedicht von Leo Sternberg hat er aber einen weitaus glücklicheren Griff getan. Melodisch und harmonisch manchmal etwas herb gesetzt, klingt es in edler Größe und Einfachheit — denn alles Große ist einfach — in die Worte aus: „Friede darf nicht sein, bis wir mit dem Licht die Welt besiegen“.

Vier Kriegslieder von Hermann Zilcher (Werk 30, 1. Mahnung 80 Pfg.; 2. Österreichisches Reiterlied 80 Pfg; 3. Marschlied 1 Mk.; 4. Abendlied im Feld 1,20 Mk.; Nr. 1, 3 und 4 nach schönen Dichtungen von Will Vesper; Leipzig, F. E. C. Leuckart) sind fast durchgängig vornehm gesetzte Stücke, die zum Teil mit den modernen Mitteln etwa eines Hugo Wolf arbeiten. Für musikalische und anspruchsvolle Sänger (Tenor oder hohen Bariton) sind zum mindesten Nr. 1, 3 und 4 sehr zu empfehlen; Nr. 2 ist dem Inhalt des Textes gemäß volkstümlicher erfaßt.

Überhaupt zum Besten, was mir von „Zeitmusik“ bisher unter die Hände gekommen ist, gehört der Gesang „Deutsches Schwert 1914“ für mittlere Stimme oder einstimmigen Männerchor mit Klavier von Peter Gast (1,20 Mk.; Orchesterpartitur zugleich mit der Einrichtung für gemischten Chor 3 Mk.; Leipzig, Friedrich Hofmeister). Das kernige Gedicht von Isolde Kurz ist hier in ein noch anziehenderes musikalisches Gewand gekleidet worden als in der unlängst hier angezeigten, etwas Wagnerisch beeinflußten Vertonung von Otto

Crusius. Gast (den Nietzsche bekanntlich gegen Wagner ausgespielt hat) ist im besten Sinne modern: Von starkem musikalischen Verantwortlichkeitsgefühl durchdrungen, versteht er es dennoch, den Inhalt des Textes mit gesund modernen Mitteln und sicherem Gefühl der Deklamation musikalisch nachzuprägen. Unsere Baritonsänger (auch Altsängerinnen) und Männer- oder gemischten Chöre seien mit Nachdruck auf das schöne Werk verwiesen.

Über „Ein deutsches Kaiserlied“ für Männerchor mit Baritonsolo und Orchester (oder Klavierbegleitung) von Karl Fr. Appel (Klavierauszug 1 Mk.; Chorstimmen 20 Pfg.; Partitur und Orchesterstimmen leihweise; Fritz Baselt in Frankfurt a. M.) braucht hier weiter nichts mitgeteilt zu werden, als daß es ein schwungvolles, leicht ausführbares Stück ist, dessen Verfasser zwar keinen höheren musikalischen Ehrgeiz hat, aber doch dem geradezu Seichten glücklich ausweicht. Es kann auch kleineren Chören empfohlen werden, wenn auch die Wirkung mit der Größe der Sängerbesetzung natürlich gesteigert wird.

Aus ganz anderm Holz geschnitzt ist Theodor Blumers „Kriegsgesang“ für Männerchor und Orchester (Werk 38; Partitur 10 Mk.; Klavierauszug 5 Mk.; Orchesterstimmen 15 Mk.; Chorstimmen je 60 Pfg.; Leipzig, F. E. C. Leuckart). Der immerhin einige Beachtung verdienende Text von Carl Hauptmann hat in Blumer einen Vertoner gefunden, der ihn am rechten Ende erfaßt hat: Hier halten sich der große dichterische Vorwurf und die genügend weit ausholenden Satzmittel die Wage. An das Werk dürfen sich nur ausgezeichnet geschulte und hochmusikalische Chöre machen; denn es ist lang und von ziemlicher Schwierigkeit — etwa von der der großen Chöre Hegars, an dem der Tonsetzer übrigens nicht achtlos vorübergegangen zu sein scheint. Ist jenes der Fall, so wird allerdings die Wirkung die Arbeit lohnen.

Zum Schlusse noch die Anzeige zweier zeitgemäßer Stücke für Orchester allein: Daß ein moderner Tonsetzer sich noch an Militärmärsche wagen kann, ohne Gefahr zu laufen, gewöhnlich zu werden, zeigt Hugo Kaun in zwei mir vorliegenden Werken: Feierlicher Einzugsmarsch (Werk 99, Partitur 8 Mk., Orchesterstimmen 12 Mk., 2 händiger Klavierauszug 2 Mk.) und Militärmarsch (aus den Deutschen Märschen Werk 101 Nr. 1; Partitur 6 Mk., Stimmen 10 Mk., 2 händige Klavierausgabe 1,50 Mk.; Verlag von Julius Heinrich Zimmermann in Leipzig). Es handelt sich hier um Stücke, die bei zum Teil glänzender Wirkung einen feinen Geschmack bewähren. Der erste von beiden Märschen verlangt eine bei weitem leistungsfähigere Kapelle als der zweite. Im ersten ist übrigens zum deutschen Kaiserliede eine neue Weise enthalten, die sich über die mir bekannten neuen Vertonungen des Sanges weit erhebt und dabei doch ganz schlicht gehalten ist. Sollte es die Kaiserhymne werden?

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Während noch vor fünfzig Jahren nur wirkliche und bedeutende Künstler eigene Konzerte riskierten, fordern heutzutage sogar Anfänger und Dilettanten die Kritik heraus. Weshalb sie da nun gerade Berlin zum Schauplatze ihres unlöblichen Tuns machen, könnte höchstens darin seinen Grund haben, daß sich dort unter den Millionen von Menschen immer wieder genug Ahnungslose zur halbwegen Füllung eines Konzertsaales zusammenfinden. Mit der Kritik ist's ja schon schwieriger. So verschwanden ihre Vertreter an einem Liederabend, den eine geradezu unglaubliche „Sängerin“ Berlin zumutete, bereits, ehe selbige ihre erste Programmnummer fertig gekräht hatte. Mir aber blieb hier als Kuriosum ein in den Nebenräumen zu bewundernder Lorbeerkranz mit der Schleifeninschrift „Zum Dank für weihevolle Stunden“, denn selbige hatte ich bereits zehn Jahre zuvor auf einem gleichen des klavierbeflissenen Gatten dieser „Sängerin“ gelesen. So etwas erheitert dann wieder.

Abgesehen von diesem Intermezzo waren aber auch die andern so zahlreichen Gesangsabende dieser meiner letzten Berichtsperiode ungleich. Wenigstens hinsichtlich der Qualität der dargebotenen Leistungen. Hinsichtlich der Programme erschienen sie nur allzu gleich, d. h. gleichförmig, langweilig. Doch war etwas neu und erfreulich: die diesmalige Beachtung Mendelssohns und Robert Franzens. Nach der Richtung hin erwarben sich z. B. Hildegard Börner und Ella Rößler Verdienste. Auch Franz Liszt tauchte mehrmals als Liederkomponist auf. Seine vornehme Gesangslyrik wird erst später wieder „entdeckt“ werden, denn sie ist, nachdem sie für die Zeit ihrer Entstehung zu zukunftsmusikalisch gewesen war, für die gegenwärtige zu „veraltet“, d. h. zu positiv-musikalisch. Wirklich „Modernes“, d. h. Unmusikalisches, war dagegen auch zu hören. So besonders in dem zweiten Konzerte von Charlotte Ahrens und Kurt Schubert: neu komponierte Volkslieder von Frank Wohlfahrt, ferner Gesänge von Arnold Ebel und Heinz Thiessen. Doch sollen diese „Neutöner“ auch genießbare Früchte gezogen haben. Für dieses Mal wußten die Laien selten, ob „er“ falsch spielte oder „sie“ falsch sang, wo doch keins von beiden der Fall war. Bezüglich der Sängerin steht nun nach dieser zweiten Leistung doch fest, daß sie ihre vielen schlechten Gaumen-, Kehl- und Nasentöne zu beseitigen hat, um einem die Freude an ihren paar glänzenden hohen Tönen nicht zu vergällen. Der Pianist aber ist ein Talent ersten Ranges und ausgezeichnet durchgebildet. Auch er trug neue Musik (von Paul Ertel, Fritz Müller und Karl Kämpf) vor. Davon wäre auf die Stücke von Paul Ertel besonders aufmerksam zu machen, weil sie die Klavierliteratur wirklich bereichern. Es sind die Passacaglia aus der Suite Op. 26 und das Notturno „Clair de Lune sur Lac Léman“ aus der Suite „Impressions de Suisse“ Op. 27, was alles bei Rob. Forberg in Leipzig erschienen ist. Auch Ertel gehörte dem Kreise Franz Liszts in Weimar an. Sein Stil ist in den genannten Stücken eine Verbindung Lisztschen und Debussyschen Wesens, was aber dann wieder durch das spezifische Ertelsche auf eine höhere Einheit gebracht ist. Technisch gehören diese Sachen zu dem Schwierigsten und Interessantesten, was überhaupt geschaffen wurde. Da aber ihr pianistischer und musikalischer Reiz gleichgroß ist, sollten sie von leistungsfähigen Spielern weit mehr beachtet werden, als es bisher der Fall war. Möchte dieser Hinweis doch dazu beitragen!

Neue Lieder (von Edwin Fischer, Leo Schrattenholz und Georg Schumann) brachte auch die bekannte Altistin Elisabeth Ohlhoff heraus, als neue Erscheinung zeigte sich ein Wiener: Victor Ebenstein. Als Schüler Leschetitzkys hat er die tadellose Technik und den großen Ton, die jenen Schulkreis kennzeichnen, aber sein Anschlag muß noch aus der Einseitigkeit heraus, wie denn z. B. den ganzen Abend über kaum ein wirkliches Piano zustande kam. Sonst war der Vortrag gesund, litt indessen an dem Modefehler, die Sätze eines größeren Werkes aneinander zu ketten, was doch die alten Meister nur

dann gewollt haben, wenn sie es eigens durch ein „attacca" vermerkten. So flossen z. B. die Gavotte und Musette nebst der Gigue aus Bachs sechster englischer Suite und die Fantasie zu der von Liszt bearbeiteten G moll-Orgelfuge dermaßen für das Publikum als ein Stück dahin, daß die meisten Hörer dachten, mit der Fuge ginge erst die „Gavotte II" (Musette) des Programmes los. Der Künstler sollte doch wissen, für wen er hier spielt! Brillant fielen die schwere Toccata von Robert Schumann und ein Präludium nebst Fuge für die linke Hand allein von M. Reger aus. Auch Beethovens B dur-Sonate Op. 22 war willkommen, weil sie zu denen gehört, die selten öffentlich gespielt werden. Zusammen mit unserm großen Flötisten Emil Prill führte der Konzertgeber die vierte Flötensonate (C dur) von S. Bach aus. Somit war sein Abend höchst anregend. Man ist da ja bescheiden geworden und freut sich, wenn man nicht den ganzen langen Abend dasselbe Instrument oder dieselbe Stimme hört. Deshalb sind auch die jetzt öfter erscheinenden Singensembleabende warm zu begrüßen. So der „Lieder- und Terzettabend" von Johanna Kiß, wo die Konzertgeberin Lieder und dann mit Jacoba Krigar-Menzel und Annie Vogel Terzette sang. Letztere waren seltene Gaben: Mädchenlieder von H. v. Herzogenberg und Terzette von Catharinus Elling. Auch sonst hatte das Programm neben Liedern von Schubert (zweimal!) ungewöhnliche Stücke: eine Arie aus Händels Oper „Partenope", ein Vaterlandslied von Klopstock-Gluck, „Wo weilt er" von Liszt, und ähnliches mehr. Die Leistungen selber waren gut. Bezüglich des alten Händelschen Koloraturenschinkens sei die Sängerin auf das unten Gesagte verwiesen, von den hübschen Ellingschen Terzetten besonders auf das „Balders Tod" betitelte aufmerksam gemacht. Besser als solche immerhin noch einseitigen Gesangsensembleabende wirken gemischte Vokal- und Instrumentalabende, wie deren Therese und Willy Bardas einen gaben. Er spielt Klavier, sie singt. Und zwar beide so vollendet künstlerisch, von innen heraus und selbstlos, daß man sich hier bei der Muse selber zu Gast wähnt. Die Stimme der Dame hat zwar nicht den Reiz, um die große Masse zu entflammen, aber höhere Werte wiegen das dem Kenner auf. Das ebenso geschmack- wie stilvolle Programm bestand aus Weber, Beethoven und Brahms, wobei bemerkt sei, daß von Weber und Beethoven auch Lieder gesungen wurden.

Aus den Sinfoniekonzerten wäre die Bevorzugung von Mozarts Klavierkonzerten als bemerkenswert zu melden, eine erfreuliche Tatsache. So spielte Marie Bergwein das in C moll Nr. 21, Johanna Margarete Sömme das in B dur Nr. 17 und das russische Ehepaar Lhévinne das Doppelkonzert in Es dur. Hier ist jedoch immer wieder das alte Klagelied anzustimmen: man spielt nur die aufgezeichneten Skizzen und besetzt das Orchester falsch. In erster Beziehung hat also Carl Reinecke trotz mehrfacher Auflage seiner Schrift „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Clavierconcerte" (Leipzig, Gebr. Reinecke) vor Tauben gepredigt, und in letzter will man immer noch nicht einsehen, daß sich die Angabe von Tutti und Solo auf die Orchesterbesetzung und nicht auf die Prinzipalstimme bezieht. Wenn diese eintrat, ließen die Alten das Streichquartett einfach spielen und den Streicherchor erst wieder mit dem nächsten Orchesterzwischensatze einfallen. Der Einwand, daß das heute bei den Riesensälen und Riesenflügeln nicht mehr angehe, ist insofern windig, als man sich ja sonst nicht scheut, ein Mozartsches Klavierquartett oder dergleichen auf einem modernen Flügel bei einfacher Streicherbesetzung vor zwei- und mehrtausend Personen zu spielen. Das Doppelkonzert lief am zweiten Abonnementsabende der Gesellschaft der Musikfreunde vom Stapel. Hier brachte man außerdem Bruckners fünfte Sinfonie heraus. Wie diese gewaltigen Tondichtungen in Berlin jetzt obenauf sind, wird demnächst näher auszuführen sein.

Wie Carl Reinecke so findet auch Friedrich Chrysander noch immer taube oder mehr noch faule Ohren. Was er von der Ergänzung der Gesangssolopartien gepredigt hat, fand bisher weniger Verständnis als das, was er über die Behandlung des instrumentalen Teiles lehrte. Daß Kittels Chor Liszts „Heilige Elisabeth" auferstehen ließ, erzählte ich unlängst; diesmal will ich der ersten Aufführung von Pfitzners Ballade „Der Blumen Rache" gedenken, durch die sich John Petersen mit seinem Akademischen Chore verdient machte. Das über Freiligraths bekanntes Gedicht komponierte Werk ist für Altsolo, Frauenchor, Harfe, Hörner und Klavier gesetzt und verhältnismäßig positiv-musikalisch. Es klingt gut und läßt der Solostimme einen breiten, ja vielleicht zu breiten Raum, wie denn die Verteilung des Textes zwischen Chor und Solo überhaupt ganz anders gedacht werden könnte. Das Stück wirkte aber gleichwohl sehr und erfreute sich einer vorzüglichen Wiedergabe. Als Solistin war Lula Mysz-Gmeiner beteiligt, die im ersten Teile des Konzertes noch die beiden Bratschenlieder von Brahms sang. Hier hörte man auch Brahms' Op. 17 und 44 für Frauenchor, sowie einige von Ella Jonas-Stockhausen virtuos ausgeführte Klavierstücke des Großmeisters. Weshalb nun die Spielerin in solcher Brahmsreihe das Menuett aus Stavenhagens Klavierstücken Op. 5, ein an sich prächtiges, empfehlenswertes Stück, zugab, mögen die Götter wissen.

Johann Michael Vogl
(Siehe: Heft 46)
[Aus: „Franz Schubert, die Dokumente seines Lebens und Schaffens", herausgegeben von Otto Erich Deutsch, dritter Band: „Sein Leben in Bildern", Verlag von Georg Müller in München und Leipzig]

Aus Dresden

Von Georg Irrgang

Das Dresdner Philharmonische Orchester hat im Verlaufe der letzten beiden Monate eine Reihe Sinfoniekonzerte veranstaltet, aus denen wir die bedeutsamsten herausgreifen. So brachte ein Konzert drei Orchesterwerke lebender Komponisten, von denen zwei in Dresden noch nicht bekannt sind:

Festzug von Klose und Deutsche Suite von Beer-Walbrunn. Anderwärts haben beide Münchner mit ihren Werken schon viele Aufführungen erlebt. Es sind solide, tüchtige Arbeiten, der Festzug breit, erhaben, kraftvoll, die Suite schlicht, melodisch, in der Verarbeitung der Themen gewandt, in der Verwendung der Mittel des Ausdrucks modern, aber nicht etwa überladen und gesucht. Ganz anders das dritte Werk: Vor einem Bilde, für großes Orchester und eine Frauenstimme, von Albert Nölte, der — offenbar ein jugendlicher Draufgänger — alle modernen Kraftmittel des Orchesters zu effektvollen Steigerungen und Tonbildern benutzt. Der Sängerin Magdalena Friedheim war es unter solchen Umständen nicht leicht gemacht, immer verständlich zu bleiben. Aber man muß doch sagen, daß aus der Flut der Orchestermassen eine vielverheißende innere Kraft der Musik sich geltend machte. Das Orchester bewährte sich unter Ludwig Rüth, dem Dirigenten der Münchner Sinfoniekonzerte, vollauf, am besten bei der Wiedergabe der 5. Sinfonie Beethovens, die den Höhepunkt des Abends bildete.

Im zweiten Sinfoniekonzert dieses Orchesters hörte man Mozarts Figaro-Ouvertüre, deren graziösen Charakter Kapellmeister Lindner bis auf wenige Stellen trotz des starken Orchesters herausbrachte; erleichtert hätte er sich wohl die Arbeit, wenn er es weniger stark besetzt haben würde. Beethovens 6. Sinfonie zeigte das Orchester ganz auf der Höhe, nur dürfte es sich empfehlen, gerade in der Pastorale der Leidenschaft etwas Zügel anzulegen. der idyllische Charakter dieses Werkes verträgt mehr Ruhe. Ganz und gar bewahrte er sie in der Szene am Bach, die wundervoll gelang. Solist war der Dresdner Hans Bottermund, der sich in den Jahren, die er fern von hier verbrachte, prächtig entwickelt hat. Sein Können hat sich gesteigert, sein musikalisches Empfinden vertieft, der Saitenklang zufolge des feinen Bogenstrichs verschönt und doch männlichere Werte erhalten. Er bot Dvoraks Violoncellokonzert mit großem Erfolge. Ferner hörte man in einem weiteren Konzert die in Dresden noch nicht aufgeführte sinfonische Dichtung „Das goldene Spinnrad" von Dvorak. Die Märchenvorgänge werden hier mit allen Mitteln des orchestralen Ausdrucks erzählt, was den Komponisten zu einer mehr äußerlichen Bearbeitung der Aufgabe geführt hat. Der böhmische Meister bleibt natürlich trotzdem interessant, wie er ganz entzückende Einzelbilder geschaffen hat, wie z. B. die Tonmalerei der zauberhaften Spindel oder das rührende Motiv des Mägdeleins.

Die Vereinigung der Musikfreunde veranstaltete am 9. November ihr erstes Konzert mit dem Dresdner philharmonischen Orchester unter Kapellmeister Lindners Leitung. Es begann mit Schuberts Sinfonie in Hmoll, die wundervoll zu gestalten Kapelle wie Dirigent sich eifrigst bemühten. Es gelang auch, das Ziel zu erreichen. Kammervirtuos Philipp Wunderlich und Kammervirtuosin Melanie Bauer-Ziech spielten darauf Mozarts hübsches Konzert für Flöte, Harfe und Orchester unter Weglassung des 3. Satzes, der auch gegen die beiden ersten abfällt. Es würde aber unschwer sein, durch Kadenzen und einen wirkungsvolleren Schluß auch diesem Satz mehr Steigerung zu geben. Die Ausführung ließ keine Wünsche offen. Zum ersten Male sang die Kgl. Hofopernsängerin Kläre Dux in Dresden; die weiche, süße Stimme umschmeichelt das Ohr, schade jedoch, daß dem wohligen Glockenklang Größe und Temperament fehlen. Am Klavier wirkte Baronesse O'Byrn, die genannt sei, weil sie mit feinem poetischen Gefühl Schumann behandelte und sich der Stimme der Sängerin verständnisinnig anzupassen vermochte.

Im zweiten philharmonischen Konzert der Konzertleitung Ries lernte man ein neues Orchesterwerk des Dresdner Komponisten Reinhold Becker kennen: In memoriam (Unsern gefallenen Helden). Es trägt den Charakter eines Trauermarsches, der in breiten, wehklagenden Melodien dahinrauscht. Das Thema in Dmoll und das in Ddur heben sich klar aus dem Orchestergefüge, das nirgends Überschwenglichkeit und grelle Wirkung anstrebt, sondern vornehm bleibt und zu Herzen spricht. Bei allem klagenden Inhalt, der namentlich in den absteigenden Figuren der Posaunen und Geigen zum Ausdruck kommt, fehlt auch das heldische Element nicht, das darauf hindeuten will, daß es Helden sind, die vor dem Feinde für ihr Vaterland fielen. Der edle, leicht verklärte Charakter des Werkes zeigt den vornehm-geschmackvollen Stil der Beckerschen Muse. Wundervoll, ganz und gar auf künstlerischer Höhe stehend, spielte Professor Emil Sauer sein erstes Klavierkonzert (Gmoll) mit Orchester. Das Spiel war mit sinnlichem Wohlklang und hinreißendem Schwung ausgestattet und offenbarte den Virtuosen und feinsinnigen Musiker. Das Schlußwerk bildete Hektors Bestattung (24. Gesang der Ilias von Homer) mit begleitender Musik für Orchester von Botho Sigwart. Wenn die Aufführung dieses Werkes auch dreiviertel Stunde dauerte, so empfand man doch nie eine Abspannung, denn die poetische Kraft der Dichtung und die herrliche, alle Vorgänge, Stimmungen und Empfindungen des Gedichts ebenso charakteristisch wie farbenreich schildernde und dramatisch belebte Musik fesseln den Geist des Hörenden im hohen Maße. Das Ganze war wie eine Totenklage um den auf dem östlichen Kriegsschauplatz gefallenen Komponisten, dessen Talent die Lösung großer Aufgaben erwarten ließ. Allerdings stand auch die Aufführung ganz auf der Höhe. Dr. Ludwig Wüllner trug die Hexameter mit tiefer Innerlichkeit und großzügigem Ausdruck vor, und das Philharmonische Orchester, das unter Kapellmeister Werners Leitung im Meistersingervorspiel und im Konzert Sauers wie in Beckers Werk sich meisterhaft gezeigt hatte, ließ auch hier keine Wünsche unerfüllt.

Im 4., Robert Schumann gewidmeten Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters am 4. Dezember wurde den Musikfreunden eine besonders freudige Überraschung zuteil: die 84jährige, fast erblindete Marie Wieck erschien mit Professor Hermann Scholtz am Flügel, um in dem Robert Schumann-Abend mitzuwirken. Diese älteste Klaviervirtuosin Deutschlands, die einst — 1843 trat sie erstmalig in Leipzig auf — eine Zierde des Kunstlebens war, wieder im Konzertsaal zu sehen und zu hören, weckte helle Begeisterung. Sie wurde mit minutenlangem Beifall empfangen, und als sie mit Scholtz Schumanns Andante und Variationen für zwei Klaviere Werk 46 gespielt. und das mit einer staunenswerten Klarheit, Vertiefung und Kraft, wurde die alte Dame in schneeweißem Haar und mit der warm empfindenden Seele mit einem Beifall bedacht, der nicht enden wollte und für den sie mit Zugaben dankte. Das Orchester spielte die Sinfonien Nr. 1 in Bdur und Nr. 4 in Dmoll, zwei Schumannwerke, die das Orchester unter Kapellmeister Lindner vortrefflich herausbrachte, im ersten die aufjubelnde Freude, die sämtliche Sätze atmen, im zweiten den romantischen Zauber, der zum Schluß in seiner temperamentvollen Steigerung hinreißend wirkte.

Aus Hamburg

Von Prof. Emil Krause

Wie im Oktober so gestaltete sich auch die Konzertpflege im November trotz der kriegsschweren Zeit außerordentlich reich. Unsere Philharmonie brachte in den beiden Novemberkonzerten unter S. v. Hauseggers Führung ohne Ausnahme Vorzügliches. Dies bezieht sich zunächst auf die Uraufführung der Fdur-Sinfonie Op. 6 des 1887 zu Gotenburg geborenen Kurt Atterberg, für den S. v. Hausegger warm eingetreten war in einem eigens für das Werk und seinen Schöpfer veranstalteten Vortrage. Unstreitig ist die Komposition, deren Höhe im ersten Satze gipfelt, ein durchaus bemerkenswertes, ein in der Ausgestaltung der Motive und deren sinfonischer Behandlung sich aussprechendes Werk. Der Schwerpunkt fällt nicht auf glanzvolle Klangeffekte. Auch der zweite Satz des Adagios mit dem ihn ablösenden Presto ist hochinteressant, wogegen der Schlußsatz nach einmaligem Hören keinen einheitlichen Eindruck hinterläßt. Immerhin ist es bemerkenswert, daß der auf autodidaktischer Grundlage stehende Tonsetzer ein derartig rühmenswertes Werk geschaffen. Atterberg befindet sich gegen-

wärtig in der Stellung eines Prüfers am Patentamt in Stockholm. Conrad Ansorge spielte an demselben Abend das von ihm sehr bevorzugte Adur-Konzert von Liszt und die Klavierstimme in der Chorfantasie von Beethoven, wofür ihm, was Liszt betrifft, reicher Beifall zuteil wurde. Den Chorteil interpretierte der unter Alfred Sittard stehende St. Michaelis-Kirchenchor.

Das zweite Novemberkonzert brachte in Beethovens Zweiter Leonoren-Ouvertüre, der die „Achte Sinfonie" folgte, unter Hausegger Orchesterleistungen ersten Ranges. Die Ouvertüre war hier seit längerer Zeit nicht vorgekommen, um so dankbarer war man dem Dirigenten dafür, sie mit dem ihr gehörenden richtigen Schluß vorgeführt zu haben, also nicht mit dem ihm sonst wohl vorgezogenen Schluß der Ouvertüre Nr. 3. Elektrisierend wirkte in diesem Konzert die „Kleine Nachtmusik" von Mozart und eine selten gehörte Esdur-Sinfonie von Haydn, beide Werke in anspruchsloser Einfachheit schwungvoll vorgetragen.

Das zweite Abonnementskonzert der Berliner Philharmonie brachte unter Prof. Arthur Nikisch Webers Ouvertüre zu „Euryanthe", Liszts „Orpheus", Smetanas „Moldau" und Brahms' zweite Sinfonie. In allen Werken stand die hypnotisierende Wiedergabe wieder auf voller Höhe. Genialität und feinsinniger Vortrag vereinigten sich, namentlich bei Smetana und Brahms, zu einem über jeder Kritik stehenden Zusammenwirken.

Im zweiten Sinfoniekonzert von José Eibenschütz erschienen zum erstenmal Karl Hasses (Osnabrück) Orchestervariationen über „Prinz Eugen", ein Werk, dem man gern das Zugeständnis interessanter Faktur macht, ohne sich jedoch für seinen Inhalt erwärmen zu können. Das Thema eignet sich in seiner rhythmischen Vielgestalt nicht für die Variationen, daher empfängt man auch nicht von der ganzen Komposition, in der das Thema fast nur andeutend erscheint, den Eindruck innerer Zusammengehörigkeit. Frl. Agnes Lenbach sang mit schönklingender Stimme einige Lieder von Brahms und eine Szene der Andromache aus Bruchs „Achilleus". Die Lieder kamen zu schönem Ausdruck, wogegen die Szene und Arie noch nicht das volle Gestaltungsvermögen in der Auffassung erkennen ließen. Schumanns „Frühlingssinfonie" beschloß den Abend in schwungvoller Weise.

Unsere Singakademie (Prof. Barth) brachte am Bußtag wie alljährlich Brahms' „Requiem" in der Großen St. Michaeliskirche. Eingeleitet wurde das Konzert durch Alfred Sittard mit Bachs „Toccata" und „Fuge" Dmoll. Der diesmal in den Männerstimmen begreiflicherweise weniger zahlreiche Chor bot dennoch Vorzügliches. Recht schön sang Lotte Leonard das Sopransolo, wogegen Anton Sistermans tonlich Ungenügendes darbot. Das sonst sichere Organ des Sängers schwankte bedenklich, so daß die Intervallschritte undeutlich wurden. In der Aufführung der „Schöpfung" am 29. November, die am 30. November im Volkskonzert wiederholt wurde, bewährte sich der Chor der Singakademie aufs beste und erzielte in manchen Teilen große Wirkungen. Von den Solisten zeichnete sich besonders Frau Kämpfert aus, sowohl in stimmlicher wie in ausdrucksvoller Beziehung. Dr. Rosenthal (Baß) gebietet über ein ausgiebiges, wohllautendes Organ, das ihn leider oft zu Überschreitungen im piano wie Übertreibungen im forte veranlaßt. Auch der Tenorist Dr. Roemer war nicht überall tonlich sicher. Die Terzett-Gesänge hingegen gelangen den drei Künstlern im Ensemble.

Am 15. November beging die Cäcilia mit der Aufführung des „Saul" von Händel das Jubiläum ihres 75 jährigen Bestehens. Prof. Julius Spengel, der seit 1877 den Verein im Geiste seines Vorgängers Carl Vogt weiter den höchsten Zielen entgegenführt, hatte im Hinblick auf die kriegsschwere Zeit von einer Feier im weiten Sinne Abstand genommen, und so war ausschließlich die gewaltige Schöpfung Händels mit ihren kriegerischen Ereignissen und Siegeszug dazu ausersehen, das erhebende Fest zu begehen. Der Chor sang wie immer korrekt und lebenswarm, war aber nicht frei von der oft bemerkbaren Zurückhaltung im Ton. Vorzüglich waren die Solostimmen besetzt durch die Damen: E. Puritz-Schumann, K. Hörder, O. Metzger-Lattermann und den Herren H. Wormsbächer, Theod. Lattermann und A. Ram.

Die vereinigten Männerchöre Hamburg-Altonas veranstalteten unter der Leitung ihres ständigen Chormeisters J. J. Scheffler ihren 5. Vaterländischen Abend: Beethovens „Die Ehre Gottes" eröffnete das erhebende Konzert, mit dem sich eine Geibelfeier, zur Erinnerung an den 100 jährigen Geburtstag des Dichters, verband. Trotzdem in dieser kriegsschweren Zeit nicht weniger als 400 Mitglieder zu den Fahnen berufen waren, gaben die Sänger unter der mustergültigen Führung in geschlossener Einheit das Vorzüglichste. Der Vortragsplan brachte weiter, unterbrochen durch Ansprachen und Sologesang von H. Wormsbächer, verschiedene Chorgesänge. Scheffler bewährte sich überall als sattelfester Organisator in der Führung großer Chormassen. Wie sehr die Sänger an seinen bis in die kleinsten alle Einzelheiten treffenden Ausdrucksverschiedenheiten hängen und ihnen zu folgen verstehen, hat auch dieser vaterländische Abend wieder aufs glänzendste bewiesen.

Im ersten Sonatenabend von J. Kwast und J. Gesterkamp, der Werke von Beethoven und Mozart brachte, machten wir die Bekanntschaft der Cmoll-Sonate Op. 139 für Klavier und Violine des unablässig weiter kontrapunktierenden M. Reger, ein Werk, das nicht geringe Ansprüche an die Ausdauer eines noch so empfänglichen Auditoriums stellt. Eine gemachte Musik wie diese, in der man vor lauter Thematik kaum zu einem Thema gelangt, kann in seinem architektonischen Aufbau nur den Verstand beschäftigen. In dem Variationenfinale ist kaum noch das Thema zu erkennen. Die ganze Komposition strotzt von Überfülle der Modulation und thematisch verzwickter Umgestaltung. Der Vortrag rief keine Gegenliebe hervor.

Drei hervorragende Klaviervirtuosen, Frau Ilse Fromm-Michaelis, Emil Sauer und Edwin Fischer, betraten in eigenen Konzerten das Podium. Über die beiden zuletzt genannten, in der gesamten Musikwelt rühmlichst bekannten Künstler, deren Klavierabende Interessantes boten, ist im Lorbeerkranz früherer Jahre kaum ein neues Blatt einzuflechten. Sie spielten und elektrisierten ihre Zuhörer. Als neue Kunstgröße begrüßten wir in der jung verheirateten Hamburgerin, der zarten, echt weiblichen Ilse Fromm-Michaelis eine sympathische, sehr begabte Erscheinung. Sie hatte ihr Programm in Mozarts Dmoll-Fantasie, der Sonate Op. 109 von Beethoven und den Goldberg-Variationen von Bach aber so unpraktisch gewählt, daß nur dem Musiker, nicht dem Publikum Genuß und Freude zuteil wurde. Bei Mozart und Beethoven war das sonst technisch einwandfreie Spiel nicht frei von jugendlicher Manieriertheit; in Bachs umfangreichen Goldberg-Variationen, die im hohen Grade den Verstand, nicht aber das Gemüt beschäftigen, bewies die Künstlerin mit ihrem phänomenalen Gedächtnis eine Sicherheit, wie sie nur selten Berufenen beschieden ist. Diese Bachsche Musik ist zu intim, als daß sie auf das große Publikum wirken könnte.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Man war allgemein gespannt, Bruckners fünfte Sinfonie — durch die überraschende Choralapotheose mittels eines zweiten Bläserorchesters am Schlusse die großartigst ausklingend —, nachdem man sie so oft hier im großen Musikvereinssaale gehört und bewundert, nun endlich einmal auch im Konzerthaus zu hören, wo sie F. Löwe am 24. Nov. erstmalig aufführte. Der Totaleindruck war natürlich wieder ein mächtiger, in Einzelheiten aber doch gegenüber mancher früheren hiesigen Aufführung etwas zurückstehend. Löwe, gerade mit dem in Rede stehenden Riesenwerk förmlich verwachsen — verdankte er doch der Erstaufführung der Brucknerschen Fünften

in Wien an der Spitze des Münchener Kaim-Orchesters am 1. März 1898 den wohl glänzendsten Dirigententriumph seines Lebens! — nahm diesmal manches eigens bedachtsam, als gelte es erst die Akustik des allerdings immer noch etwas problematisch bleibenden großen Konzerthaussaales „auszuprobieren"; vielleicht mußte er auch darauf Rücksicht nehmen, daß manche von den wackeren Musikern „eingerückt" und durch andere, mit der kolossalen Aufgabe noch nicht hinlänglich vertraute Kameraden ersetzt worden. Genug, es kam alles — von Löwe durchweg auswendig dirigiert — musterhaft klar und sorgfältigst akzentuiert heraus, aber da und dort wünschte man mehr Schwung, z. B. bei der stürmischen Stretta am Schluß des Scherzos, die sonst immer einschlägt wie Blitz und Donner. Daß die vorerwähnte Choralapotheose — von Göllerich einst die größte Instrumentalwirkung des 19. Jahrhunderts genannt — doch auch neulich wieder förmlich niederwarf, versteht sich eigentlich von selbst. Eröffnet wurde das Konzert mit Schumanns Manfred-Ouvertüre (im Konzerthaus gegenüber dem Musikverein auch akustisch viel verlierend!), worauf eine interessante Neuheit folgte, in Gestalt rhythmisch, harmonisch und instrumental sehr geschickt kombinierter Orchestervariationen, welche Georg Széll über ein eigenes Thema — eine kapriziös archaisierende Gavotte — gesetzt. Das Ganze durchzieht — mit originellen, teilweise auch gewagten Einzelwendungen, die nicht immer gerade „schön" klingen — eine Art R. Straußscher bizarrer Eulenspiegel-Humor, wie auch nach Seite der überreichen, hypermodernen Orchestrierung die genannte Burleske R. Strauß' des erstaunlich frühreifen, erst 18 Jahre zählenden Jünglings Hauptvorbild gewesen sein dürfte. (Am 7. Juni 1897 in Budapest geboren und sodann in Wien seit seinem 7. Lebensjahre pianistisch und später wohl auch in der Komposition hauptsächlich von Prof. Richard Robert unterrichtet, ist G. Széll gegenwärtig bereits Solokorrepetitor an der Kgl. Oper in Berlin.) Am letzten Sinfonieabend des Konzertvereins wurde er nach seinen vom Orchester prächtig gespielten Variationen lebhaft gerufen.

Einen Tag zuvor konnten wir uns im mittleren Konzerthaussaale der seltenen, überaus vornehmen Liedervortragskunst Elena (oder wie sie sich passender nennen sollte: Helene) Gerhardts erfreuen, über welche sonst bezüglich ihrer technisch und geistig gleich trefflichen, auch von der junonisch imposanten Erscheinung unterstützten, künstlerischen Leistungen nur einfach zu wiederholen wäre, was jüngst darüber nach ihrer Mitwirkung im vierten Leipziger Gewandhauskonzerte in unserer Zeitschrift von berufener Seite gesagt wurde. Auch die damals von Frl. Gerhardt gesungenen R. Franzschen Lieder dürften dieselben gewesen sein, die sie jetzt — mit feinster Nachempfindung — in Wien vortrug, wofür speziell Schreiber dieses besonders dankbar war, da leider der Name Robert Franz, dieses „Fixsternes am Himmel der deutschen Lyrik", wie ihn Liszt nannte, in unseren Konzertprogrammen immer seltener erscheint. Übrigens bot Frl. Gerhardt auch im Vortrage seltener gehörter Lieder von Schubert („Im Abendrot", „Vor meiner Wiege") und Brahms („Blinde Kuh", „An eine Aeolsharfe") wahre Muster klangschöner, diskreter und doch höchst wirksamer Stimmbehandlung. Von eigenem exotischen Reiz waren in ihrem Programm zwei nach altchinesischen, deutsch von H. Bethge übertragenen Gedichten (welche auch G. Mahler für sein „Lied von der Erde" benützte) von einer Dame Anna Hegeler glücklich vertonte Gesänge. Weniger gut lagen Frl. Gerhardt die zuletzt gesungenen H. Wolfschen Lieder (besonders der doch noch kräftigere Mittel erfordernde „Freund" nach Eichendorff), um so besser die gewählte Zugabe „Traum durch die Dämmerung", ein Stück, das man wirklich nicht schöner, poetischer vortragen kann, obgleich dieses bei uns wohl am häufigsten öffentlich gesungene R. Straußsche Lied textlich doch wohl nur einer Männerstimme zugedacht. Fräulein (oder Frau?) Paula Hegner war der Konzertgeberin feinfühlig-verstehende Begleiterin am Klavier. Sie besorgte auch mit mehreren Solovorträgen die Zwischennummern. Und zwar mit zwei Scarlattischen Stücken schlechthin vollendet, in die seelische Tiefe der Chopinschen Fmoll-Fantasie leider nicht eindringend: wie anders — wahrhaft ergreifend — hat man dies herrliche Stück hier z. B. von Josef Pembaur (dem Leipziger Konservatoriumsprofessor) gehört.

Zwei seltene Weihestunden bereiteten uns drei auserlesene reichsdeutsche Künstler, die Herren Arthur Schnabel (Klavier), Karl Flesch (Violine) und Prof. Hugo Becker (Violoncell) mit ihrem am 27. November im großen Musikvereinssaale gegebenen Beethoven-Abend. So wenig sich die weiten Räume des genannten Saales für intime Kammermusik eignen, man vergaß es doch völlig über dem wundervollen, gleich technisch ausgefeilten, wie vergeistigten und seelisch vertieften Zusammenspiel, das überall nur die edle Sache, aber diese eben so, wie es der Meister gewollt haben mag, wiedergab. Es genügt daher, das Programm mitzuteilen, das in sinniger Weise die drei Schaffensperioden Beethovens vertrat: seine erste und zweite durch die Klaviertrios Op. 1 Nr. 2 Gdur und Op. 97 Bdur, dazwischen die einst als unverständlich so viel verketzerte dritte mit der Piano-Violoncellsonate Op. 102 Nr. 1 Cdur. Letztere wird häufig gegenüber der allerdings bedeutenderen Schwester (der Ddur-Sonate Op. 102 Nr. 2 mit dem tiefergreifenden Adagio) ganz übersehen, hat aber doch ihre eigenen, individuellsten Reize. Z. B. in dem sich wiederholt in geheimnisvollen Wechselrufen ergehenden kapriziösen Finale, das schon vor Jahren hier zuerst Hugo Becker dem allgemeinen Verständnis nähergebracht. Die Krone des Abends war aber doch das große Bdur-Trio: wer schreibt heute noch eine Melodie von der transzendental verklärten, heiligen Schönheit wie das Variationenthema des dritten Satzes?!

Ein besonders gelungenes Konzert gab am 25. November im kleinen Musikvereinssaal der zur Pflege der Werke des hochgeschätzten vaterländischen Tondichters gegründete „Kamillo-Horn-Bund". Man hörte da abwechselnd von einem trefflichen Künstlerpaar — Frau Frieda v. Vukovics (die über eine wahre Bühnenstimme und zugleich Bühnenerscheinung verfügt) und Herrn Dr. Karl Sommer, dem würdigen Sohn des zu früh heimgegangenen berühmten Hofopernbaritons gleichen Vornamens und ähnlichen Stimmcharakters, Neues und schon Bekanntes aus Horns Notenfeder, wobei der Komponist am Klavier selbst begleitete und die drei letzten Orchesterlieder (von Musikern des Vereins „Haydn" begleitet) dirigierte. So recht zeitgemäß erschienen die von Hrn. Dr. Sommer gesungenen fünf neuen Kriegslieder, von denen das schneidige „Dragoner und Husaren" (Text nach A. Huschke) stürmisch zur Wiederholung begehrt wurde. Den denkbar größten Gegensatz zu diesem echten volkstümlichen Soldatenlied bildete das von einem deutschen Krieger in den Schützengräben gedichtete, seinem fernen Kinde zugedachte und dadurch schon textlich ergreifende Wiegenlied, das Horn ebenso wirksam aus dem Plattdeutschen übertrug, als feinsinnig-stimmungsvoll vertonte. Ein Seitenstück zu dem schon von früher bekannten, allerliebsten Liede „Traum" (Text von Chr. Tränckner), welches man auch Wiegenlied nennen könnte und das Frau v. Vukovics sofort wiederholen mußte. Dieselbe Ehre widerfuhr dem eigens intim gedachten (vielleicht einem persönlichen Erlebnis entstammenden) Doppelliede „Ihr armen Astronomen", von Dr. Sommer gesungen, in welchem Stück sich Horn einmal auch mit entschiedenem Beruf dazu als echt deutscher Dichter-Komponist vorstellt. Als Zwischennummern hörte man vom Hofmusiker Karl Stiegler (Horn) und Frl. Demelius (Klavier) unseres Tondichters den Ausführenden prächtig zu Dank geschriebene, zu wenig bekannte Duo-Sonate und einen angeblich von Beethoven in seinem 14. Lebensjahre komponierten Klavierkonzertsatz, den 1889 der blinde Pianist Labor bei den Philharmonikern in Wien einführte und den jetzt mit gleicher Meisterschaft solistisch Frl. Demelius wiedergab, während Orchestermitglieder des Musikvereins „Haydn", von Horn dirigiert, der auch eine interessante neue Kadenz beisteuerte, begleiteten. Ist der Konzertsatz überhaupt von Beethoven (was ich nicht gerade unterschreiben möchte!), so kann er jedenfalls nicht aus seinem 14. Lebensjahre (d. i. 1784), stammen, weil in diesem

Jahre Mozarts „Figaro" noch gar nicht geschrieben war, an dessen Ouvertüre in einer der markantesten Stellen das neu aufgefundene (einst im Besitz des Hofintendanten Baron Kezecny gewesene) angeblich Beethovensche Stück notengetreu erinnert. Diese und auch eine andere auffallende Reminiszenz — nämlich des Hauptthemas an jenes des Finale einer sehr bekannten Mozartschen C dur-Sonate (in Köchels Katalog Nr. 330), ferner die ganze Art der Passagenbehandlung lassen die Autorschaft Beethovens doch etwas fraglich erscheinen, während allerdings eine Autorität wie Prof. Dr. Guido Adler gegenteiliger Meinung war. Jedenfalls hört sich das Ganze, so wie neulich am Abende des Hornbund gespielt, recht gefällig an und war der den Ausführenden (in erster Linie Frl. Demelius) gespendete lebhafte Beifall nur verdient. Mit größter Wirkung schloß das letzte der Hornschen Orchesterlieder „Im April" (Text von Foehland-Reymond). Eine jubelnde, aber zugleich wonneschmerzliche Begrüßung des wiederkehrenden Frühlings, in der hochdramatischen Steigerung den Mitteln und dem Naturell der Frau v. Vukovics so gleichsam „auf den Leib geschrieben", daß sie damit natürlich elementar durchschlug.

Rundschau

Oper

Dessau Die Herzogliche Hofoper öffnete ihre Pforten zur dieswinterlichen Spielzeit am 24. Oktober mit Richard Wagners „Fliegendem Holländer". Bis Ende November gelangten des weiteren zur Aufführung, für Fremdenvorstellungen teils in mehrfacher Wiederholung, „Carmen", „Freischütz", „Tiefland" und „Fidelio". Neu einstudiert erschien in allseitig vorzüglicher Art Mozarts „Entführung aus dem Serail". Als Constanze gastierte Frl. Maria Boekh aus Frankfurt a. M., die daraufhin von der nächsten Spielzeit an für das hiesige Hoftheater verpflichtet wurde. Ebenfalls neu einstudiert folgte dieser Oper Mozarts „Schauspieldirektor" mit Hanns Nietan als Mozart. Am 7. November wurde bei uns auch Millöckers „Bettelstudent" hoftheaterfähig. Neben der flotten Darstellung mit Marcella Röseler als Laura, H. Nietan als Simon und Walter Otto als Ollendorf überraschte die glänzende äußere Ausstattung. Prächtige Dekorationen und Kostüme schufen der Operette einen künstlerisch äußerst vornehmen Rahmen. Eine gediegene Aufführung erlebten am 28. November unter Generalmusikdirektor Mikoreys musikalisch fein gestaltender, temperamentvoller Leitung Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg". Den Sachs bot als Gast Kammersänger Werner Engel von der Dresdner Hofoper, und zwar, was die Schönheit des Singens bei wundervollem Stimmklang und die überaus natürliche äußere Darstellung angeht, in so ausgezeichneter Weise, daß man den Dresdner Künstler den besten Darstellern dieses Nürnberger Schusterpoeten zur Seite stellen muß. Ernst Hamann

Dortmund Unserer Oper sind durch den Krieg nicht nur einige Hauptkräfte genommen, sondern auch im technischen Bühnenpersonal sind schmerzlich fühlbare Lücken entstanden. Dazu kam noch die Erkrankung unseres zweiten Opernregisseurs Georg Förster. Die notwendige Folge war weise Beschränkung des Stoffes, sollte nicht die Güte der Aufführungen selbst leiden. So kamen denn in letzter Zeit nur bekanntere deutsche Werke: Freischütz, Waffenschmied und — mit Verlaub sei's gesagt — Tiefland heraus, daneben die nun einmal beliebte Thaterkost fürs große Publikum: Faust und Margarete von Gounod und Die Afrikanerin von Meyerbeer, deren Genuß man sich auch jetzt, wo die Kriegsfurie die nationalen Leidenschaften aufpeitscht, im gutmütigen Deutschland nicht schmälern läßt. Wer es fassen kann, der fasse es. Einige neuere Werke sind für die nächste Zeit in Aussicht genommen. Fr.

Stuttgart Der Kenner hiesiger Verhältnisse konnte einigermaßen in Verwunderung über den Protest der Geistlichen geraten, welche gegen den Spielplan des Theaters Stellung nahmen. Zuerst wußte man nicht genau, um was es sich eigentlich handelte, nachher erfuhr man, daß hauptsächlich Mona Lisa gemeint sei. Es hat nirgends Zweifel gegeben, wie über das Textbuch vom Standpunkt künstlerischer Kritik aus zu urteilen sei. Aber war das die Meinung? Schließlich kommt es doch bei einem Bühnenwerk nicht nur auf die Vorgänge an sich an, sondern auf die Tendenz, die daraus entnommen werden kann. So widerwärtig diese „Heldin" ist, wird denn ihr Verbrechen gefeiert? Wer überhaupt eine tiefere Idee in diesem Buche sucht, tut nach meiner Meinung der Dichterin schweres Unrecht an, und wer etwa glaubt, es könnte jemand durch den Besuch der Oper moralischen Schaden nehmen, zeigt, daß er ein richtiger Theaterfremdling ist, der die Dinge von einem ganz falschen Standpunkt aus beurteilt. Vor mir liegt der gesamte Spielplan (Oper) unseres Theaters, er umfaßt die seit September dieses Jahres gegebenen Werke. Nichts ist darunter, was zu beanstanden wäre, es wurde auch nichts beanstandet, denn davon ist jedermann überzeugt, daß wir auch Ablenkung unseres Geistes nötig haben. Also einzig gegen Mona Lisa war die Eingabe gerichtet. Nun ist nichts richtiger, als daß uns jetzt das Gewissen geschärft wird. Ebenso wahr ist ferner, daß unseren Theatern das Bewußtsein ihrer kulturellen und volkserzieherischen Bedeutung weit klarer werden muß als bisher, aber man fange doch dort an, wo die Schäden am deutlichsten zutage treten und wo man sich nicht der Gefahr aussetzt, als kunstfeindlich erklärt zu werden. Man bekämpfe die auf dem Tiefstand des Unsinns angekommene, mit Anzüglichkeiten vollgespickte Operette. Dazu war auch in Stuttgart Gelegenheit, aber jetzt ist sie, hoffentlich auf immer, vorbei. Man sollte sich auch über die Folgen einer gegen die Theater gerichteten starken Bewegung klar sein. Das Gegenteil von dem, was man will, kann erreicht werden. Kinos und Variétés stehen jederzeit offen, aber Hunderte von Künstlern und Künstlerinnen an unseren ersten Instituten könnten brotlos werden. Eines ist nicht zu leugnen: das Ereignis einer Neuaufführung wurde im voraus schon zu wichtig behandelt, das weckte den Widerspruch. Ziehen wir also die Lehre daraus!

Das Schillingsche Werk hat bis heute sechs Wiederholungen erlebt, außer dieser so widerspruchsvoll aufgenommenen Neuheit gab es noch den Millöckerschen Feldprediger. Gegen dieses gefällige Stück läßt sich wenig einwenden. Daß es sehr gut aufgenommen wurde, hing mit der günstigen Besetzung zusammen, auch gaben die kriegerischen Anklänge einen Widerhall. Ohne als Spielverderber gelten zu wollen, möchte ich freilich meiner Meinung dahin Ausdruck geben, daß ein solches Öperchen sich wenig dazu eignet, Beziehungen zwischen den großen Geschehnissen unserer Tage und der Bühne herzustellen. Das muß schon Werken aus anderen Geisteswelten überlassen bleiben. Neu einstudiert bekamen wir die Norma. Mottl hat ihr neues Leben eingeflößt, ist aber dabei ziemlich gewaltsam verfahren. Wir haben geeignete Kräfte für den gesanglichen Teil, wenn auch nicht verborgen bleiben kann, daß der Stil nicht ganz richtig getroffen wird. Bellini-Spezialisten kann sich heutzutage keine Bühne mehr halten. Barbara Kemp von der Berliner Hofoper gastierte als Senta und als Carmen. Hier hatte man den Fall, daß eine auch nicht durchaus ausgeglichene künstlerische Leistung doch kräftigst packen kann, wenn sie von einer selbständig gestaltenden Persönlichkeit ausgeht.

In die oben angegebene Zeit fallen elf Wagnervorstellungen. Cornelius, Gluck, Weber, Beethoven konnten genossen werden, ebenso Lortzing, Kienzl, Nicolai, R. Strauß, dann Verdi, Gounod usw. Wenn auch das Fehlen Mozarts schmerzlich empfunden

wird, so sieht man doch, daß gegen den Grundbestand der hier zu Gehör gebrachten Opern nichts Stichhaltiges vorgebracht werden kann. Unsere Theater sind auf das andauernde Ablaufenlassen eines regelmäßigen Spielplans eingerichtet. Hier könnte später eine Wandlung geschaffen werden. Es kann gar keine Frage sein, daß die Güte der Aufführungen steigen würde, wenn ihre Zahl sich verringerte. Eine Änderung in dem Betrieb kann aber nur von innen heraus kommen, sie kann durch keinerlei öffentliche Erklärungen erzwungen werden.

Alexander Eisenmann

Konzerte

Berlin Anna von Gabain zählt zu den Klavierspielerinnen eigener Auffassung, ihr Vortrag der Hammerklaviersonate Op. 106 von Beethoven war fesselnd. Über künstlerisches Hören sprach Gisela Springer. Ihre Ausführungen, die sich auf eine ganz naive Anleitung zur formalen Analyse beschränkten, dürften die Zuhörer in der Kunst des Hörens kaum gefördert haben, dafür gab die Vortragende aber die praktischen Beispiele am Klavier so frisch und anmutig, daß sich das Hören als ganz natürliche Folge einstellte, und so soll es doch auch beim Künstler sein, warum da viele Worte machen?

Prächtige Kammermusik boten Walter Petzet, Hjalmar v. Dameck und Otto Hutschenreuter. Der letztgenannte leitete die Vorträge mit einer restlos schönen Wiedergabe des Kol Nidrei für Violoncell von Max Bruch ein. Über Mozart (B dur-Trio II) führte dann der Weg (leider nicht direkt, eine Klavier-Violin-Suite von Max Bauer wäre zu entbehren gewesen) zu Carl Maria v. Webers Flötentrio Op. 63, dem der Kammervirtuose Professor Emil Prill seine reine, helle Kunst lieh. Der künstlerische Erfolg des Abends ging Hand in Hand mit dem finanziellen, was um so erfreulicher ist, als eine ansehnliche Summe den notleidenden ostpreußischen Lehrerinnen zufließt.

K. Schurzmann

Dessau Die in der letztverflossenen Spielzeit beliebt gewordenen „Vaterländischen Abende" werden in diesem Winter fortgeführt. Der erste dieser Art (30. Okt.) war ein Emanuel Geibel-Abend, der in allem tiefe, nachhaltige Wirkungen hinterließ. An Orchesterwerken hörte man Beethovens Feierlichen Marsch aus den „Ruinen von Athen" und Klughardts Sophonisbe-Ouvertüre, an Deklamationen Rudolf Liebischs formvollendeten, gedanken- und empfindungsreichen Geibel-Prolog (Frau Jahn) und mehrere Geibel-Gedichte (Hofschauspieler Mehring), danach zwei Geibelsche Volkslieder (Hoftheater-Singechor) und endlich Robert Franz- und Schumann-Lieder auf Geibelsche Texte (Eleonor Engelhard und Marcella Röseler.) Den Schluß bildete die Aufführung des Geibelschen Einakters „Echtes Gold wird klar im Feuer". Das Programm des 1. Hofkapellkonzertes bestritten Beethovens 4. Sinfonie und Liszts „Préludes", beide unter Generalmusikdirektor Mikorey meisterlich gespielt, und Liedergaben von Frau Bertha Gardini-Kirchhof, die sich mit ihnen vor allem als Gesangsvirtuosin vorstellte. Die beiden bisherigen Kammermusikabende der Herren Mikorey, Otto, Fischer, Weise und Matthiae boten in trefflichem Zusammenspiel Schumanns Streichquartett Op. 41 Nr. 1, A moll, Mozarts Klaviertrio Nr. 3, E dur, Beethovens Cis moll-Streichquartett Op. 131 und desselben Meisters Klaviertrio Op. 1 Nr. 2, G dur. Als Liedersänger wirkten an diesen Abenden die Mitglieder der hiesigen Hofoper Theodor Heuser und Frl. v. Poka. Einen erlesenen Kunstgenuß gewährte das Bußtagskonzert der Singakademie und der Hofkapelle, das in gediegener Wiedergabe unter Franz Mikorey die beiden Bach-Kantaten „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" und „Ich hatte viel Bekümmernis" vermittelte, zwischen denen Kammersänger Hanns Nietan die Elias-Arie „So ihr mich von ganzem Herzen suchen" mit dem Ausdruck tiefsten Empfindens zum Vortrag brachte. Von den Totenfestkonzerten hörte ich das in der Petruskirche, deren Chor (Musikdirektor Kretschmar) mit Martha Schmutzler-Leipzig, Klara Bornträger-Dresden und Otto Trübe-Dessau in den Soli Löwes „Auferweckung des Lazarus" eindrucksvoll aufführte. Mit Robert Hövker-Cöthen an der Orgel und unter Hinzuziehung einer stattlichen Reihe von Instrumentalisten und Vokalisten gab die hiesige Liedertafel am 28. Oktober in der St. Marienkirche zum Besten der Kriegswohlfahrtspflege ein Konzert, das sich regen Zuspruchs erfreute und, was Auswahl und Ausführung des Programms angeht, künstlerisch auf der Höhe stand. Den Bemühungen des hiesigen Gemeinnützigen Vereins war es gelungen, den Berliner Domchor unter Leitung des Prof. Rüdel für den 27. November zu einem Konzert in der St. Johanniskirche zu gewinnen, und was der Chor mit all seinen Vorträgen, die von Palestrina an über Lotti, Caldara, Schütz hinweg bis zu Mendelssohn und den Neueren Gernsheim, Baußnern und Kahn führten, darbot, muß in allem als das Höchsterreichbare gelten. Auf Einzelheiten einzugehen versage ich mir. Es waren in der Tat wahrhaft erhebende Weihestunden, die uns Prof. Rüdel mit seinem Chor durchleben hieß.

Ernst Hamann

Dortmund Die letzten Wochen unseres Konzertlebens interessierten besonders durch verschiedene Ur- und Erstaufführungen. Der ungemein begabte und musikalisch gediegen gebildete Otto Heinermann, Organist an der Pauluskirche, spielte in einem Kirchenkonzert ein größeres Orgelwerk eigener Schaffenstätigkeit: Improvisation und Fuge über „Der am Kreuz ist meine Liebe", das, auf Bachschem Grunde fußend, doch moderne Einflüsse glücklich assimiliert. Zwei ungemein zart empfundenen, vornehm behandelten Liedern war Elise Stammschulte eine gute Ausdeuterin. Beide Werke verdienen durch den Druck auch weiteren Kreisen bekannt zu werden. In einem Freitags-Sinfoniekonzerte erzielte Gerard Bunks C moll-Konzertstück, ein im Brahmsschen Geiste empfundenes Werk für Klavier und Orchester, starken Beifall. Professor Hüttner hob am Buß- und Bettage den 56. Psalm für Frauenchor, Soli, Orchester und Orgel von B. Friedhof erfolgreich aus der Taufe. Das Werk erschien kurz darauf nochmals im 10. Sinfoniekonzerte mit Käthe Richter und Elli Horn als trefflichen Solisten.[1]) Professor Haußen führte im ersten Musikvereinskonzert zum Andenken an die auf den Schlachtfeldern gefallenen Krieger Mozarts Requiem auf; eine anerkennenswerte Aufführung fand das gleiche Werk am Totensonntag unter Gerard Bunk in der Petrikirche. Neu ist der Versuch, die großen Solistenkonzerte des Philharmonischen Orchesters in das Stadttheater zu verlegen. Es scheint mir aussichtsreich, bis wir das schon seit Jahren heiß ersehnte Konzerthaus einmal besitzen. Das erste Konzert — für diesen Winter sind drei Konzerte vorgesehen — fand unter Mitwirkung der unübertrefflichen Liedersängerin Emmi Leisner, die Beethoven-, Schubert- und H. Wolf-Lieder sang, statt. Das Orchester unter Hüttner bot mit der Iphigenien-Ouvertüre von Gluck, der Leonoren-Ouvertüre III und der C moll-Sinfonie von Beethoven Leistungen außerordentlicher Art. Einen Wagner-Abend bei ausverkauftem Saale veranstalteten Heinrich Hensel und Dr. Alexander Dillmann (Fragmente aus Parsifal, Walküre, Lohengrin). Bewunderung erregte vor allem Dillmanns Klavierspiel! — In einem Liederabend zeigte Fermina Hoffmann, obschon ihre Ausbildung noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann, schätzenswerte Eigenschaften im Vortrage von Rob. Blumenau- und Brahms-Liedern. Theo Schäfer hatte eine wirkungsvolle Komposition „Gedenken" beigesteuert. Gerard Bunk, der Stücke von Beethoven und Brahms spielte, entzückte vor allem durch die Wiedergabe der „Kinderszenen" von R. Schumann. In den Sinfoniekonzerten 5—10 hörten wir u. a. Sinfonien von Haydn (G dur), Mendelssohn (A moll), Spohr (C moll), R. Volkmann (D moll), den Schweden Berwald (C dur) und Mozarts reizvolle Sinfoniekonzertante für Violine und Orchester mit Ewald Becker und Adolf Pörsken als vorzüg-

[1]) Uns vorliegende Zeitungen urteilen über Friedhofs Werk außerordentlich anerkennend. Die Schriftleitung

lichen Solisten. In diesen Konzerten spielte Käte Heinemann Griegs A moll-Konzert, Bunk Mozarts C moll-Klavierkonzert und sein eigenes Konzertstück, der Geiger Johann Rasch Bachs E dur-Konzert und G. H. Wittes Violinkonzert Op. 18, ein dankbares Werk. Die Ausführung zeigte überall künstlerische Qualitäten. Musikdirektor Holtschneider gab am Bußtage in der Synagoge ein ungemein stark besuchtes Konzert, in dem er u. a. Rheinbergers G moll-Konzert trefflich zur Gehör brachte. Mitwirkende waren Frau Dr. Schild, eine tüchtige Sopranistin, und der Chor des Kgl. Gymnasiums. Der Krieg bildete den Unterton der ganzen Vortragsordnung. Fr.

Stuttgart Durch die sehr angebrachte Aushilfe des Lehrergesangvereins wurde der Verein für klassische Kirchenmusik in den Stand gesetzt, den Händelschen Judas Makkabäus in der erforderlichen Besetzungsstärke aufzuführen. Die Wahl der Stephanischen Neubearbeitung ließ die Idee des Oratoriums eindringlich zur Geltung kommen; die Aufführung selbst zeigte die ungemein wertvollen Folgen einer nach jeder Richtung hin von Hofkapellmeister Erich Band sorgfältigst ausgeführten Durcharbeitung. Neben der Frankfurter Altistin Aschaffenburg wirkten die hiesigen Gesangskräfte Frau Brügelmann und die Herren Meader und Fritz mit. Nur daß man an Stelle des Cembalos ein gewöhnliches Klavier zu nehmen gezwungen war, mußte sich notgedrungen an der tonlichen Wirkung rächen. Man empfand es wie klangliche Belastung und bedauerte dies um so mehr, als im übrigen überall auf schön abgewogene Verteilung der Klangwellen geachtet war.

Der Württembergische Bachverein erfüllte seine schöne Pflicht, Pfleger des Bachischen Erbes zu sein, durch eine Wiedergabe von vier Kantaten. Leiter war der tüchtige Martin Mezger; von den Solisten erwähne ich Frau Lobstein-Wirz (Sopran), Fräulein Diestel (Alt) und die Herren Meader (Tenor) und Conzelmann (Bariton).

In den Konzerten der Kgl. Hofkapelle ließ sich die Münchener Geigerin Melanie Michaelis mit dem Beethoven-Konzert hören. Eine brave, wenn auch nicht hinreißende Leistung. Ebendort lernte man die Berliner Hofopernsängerin Kläre Dux kennen. Solch reife Kunst ist ein erfreulich Ding, auch wenn man sich sagen muß, daß der Vortrag der Sängerin mehr innere Belebung erfordert. Von ganz besonderer Ursprünglichkeit und Frische war der Vortrag des Liszt-Konzertes in Es dur durch Vera Schapira (Wien), dagegen kam eine bestimmte Seite bei Liszt, das Ätherische, etwas zu kurz weg. Von den bisher unter Max v. Schillings zur Aufführung gelangten Sinfonien — Brahms, Bruckner, Beethoven — stelle ich die Neunte Anton Bruckners am höchsten. Es scheint, daß unsere Orchester die Fühlungnahme mit den älteren sinfonischen Werken, wenigstens was deren kammermusikmäßige Anforderungen betrifft, bei der ständig wachsenden Vertrautheit mit dem Stile neuerer Musik nach und nach verlieren.

In die lichtklare Welt der klassischen Quartettmusik führte uns die Streichquartettvereinigung der Herren Wendling, Michaelis, Neeter und Saal ein. Diese Abende sind stets ausverkauft, ein Beweis, wie hoch unsere Künstler geschätzt werden. Das Stuttgarter Trio (Kessissoglu, v. Akimoff, Donndorf) hat auf dem Wege zur restlosen Stoffbewältigung noch einige Schritte zu machen, besitzt aber Eigenschaften, welche es seinem Ziel nahebringen können. Vorerst leiden die Vorträge etwas unter dem Übergewicht des Klaviers, infolge dessen gelegentlich sich zeigender solistischer Anwandlungen. Die Trio-Fantasie von Josef Marx erwies sich als bedeutsame Neuheit in diesen Trioabenden.

Staunenswertes läßt Willy Burmester auf seiner Geige hören, er hat sich aber jetzt mit solcher Vorliebe dem Niedlichen ergeben, daß ihm das Großzügige immer weniger gelingen will. Beweis: die C moll-Sonate von Grieg, an der dieser große Virtuose so viel poliert, daß ihr das Eigentümlichste, die Schroffheit und Wildheit der Außensätze, ganz verloren geht. Zwei Violinkünstlerinnen traten kurz nacheinander auf, die hochbegabte Ebba Hjerdtstedt und die talentvolle Lätitia Forster. Die erstgenannte hat den Vorzug des sichreren Auftretens, aber beide Geigerinnen müssen noch auf die Vertiefung hinarbeiten. Ein Geiger, der die Kunst klanglicher Ausnützung versteht und den auch nicht für einen Augenblick seine geistige Spannkraft verläßt, ist Joseph Szigetti. Ein gleich inniges Verwachsensein mit dem Instrument wird man selten bemerken, denn das meiste, dem man im Konzertsaal begegnet, ist doch eingelernt, dazu noch oft recht mühsam.

Vier Brahms-Aufführungen des Elly-Ney-Trios (Willy van Hoogstraten und Fritz Reitz) entsprachen den hohen Erwartungen, die man auf dieses hier noch unbekannt gewesene Trio gesetzt hatte. Von kräftigem, gesundem Holze ist der Klavierspieler Edwin Fischer geschnitten; was ihm noch fehlt, müssen die Jahre bringen. Deutliche Spuren ausgesprochener klavieristischer Begabung zeigte die junge Münchnerin Lore Winter; wenn sie ihre Technik noch läutert und zu selbständiger Auffassung gelangt, kann sie höheren Ansprüchen genügen. Zwei von ihr als Neuheiten gespielte Klavierstücke von Hermann Mainzer wiesen jene Art von Glätte auf, die bei Anfängern eigentlich immer bedenklich ist. Besser wäre Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit, denn aus Glätte kann gar zu leicht Seichtigkeit werden. Claudio Arrau erregte auch hier begreifliches Aufsehen, wer vermag aber vorauszusagen, ob man dem Jüngling oder gar dem Manne einst ebenso herzlich entgegenkommt, wie jetzt dem Knaben? Wird die geistige Entwicklung stets Schritt halten mit der weiteren technischen Ausbildung? Zu wünschen wäre es.

Am höchsten war die Zahl der Liederabende. Neue Lorbeeren holte sich Leo Slezak. Ist bei ihm das rein Stimmliche das Packende, so ist bei Ludwig Heß namentlich die hinreißende Vortragskunst das Wesentliche. Um ihretwillen nimmt man auch mangelhaft gebildete Töne in Kauf, wenn man auch lieber noch darauf verzichtete. Den eigenen Liedern dieses Sängers vermochte ich nicht viel Geschmack abzugewinnen. Ein artistischer Zug ist ihnen eigen, aber eben deswegen geht von ihnen nicht der Zwang aus, sich tiefer mit ihnen zu beschäftigen. Vom wahren Geiste des Liedes war in dem Abend der Eva Kath. Lissmann etwas zu verspüren. Hermine Bosetti entzückte mit ihrer vogelleichten Kunst, Heinrich Hensel führte in die Tonwelt Richard Wagners ein. Alexander Dillmann ersetzte am Flügel das Orchester. Alle Vortragsmeister der Welt zusammengenommen können jedoch dem Klavier niemals abzwingen, was ihm die Natur versagt hat, insofern wird man selbst die kundigste Wiedergabe Wagnerscher Orchestersprache immer nur als mangelhaften Ersatz bezeichnen müssen. In einem Konzert der Garnisonkapelle, wobei man das Schumann-Klavierkonzert in sehr tüchtiger Weise von Frau Bailey-Apfelbeck-Wien gespielt hörte, trat auch der Tenor Hans Ellensohn auf. Ich legte mir die Frage vor, ob die Sänger der Arien wegen, oder die Arien der Sänger wegen da seien, entschloß mich für die erstere Auffassung, fand aber, daß auch die gegenteilige Meinung unter der Klasse hinter ihrer Zeit gebliebenen Sänger ihre Vertreter hat. Alexander Eisenmann

Wurzen Am 10. Dezember fand in der Aula des hiesigen Königl. Gymnasiums unter Leitung des kunstgeübten und kunstsinnigen Oberstabsarztes San.-Rat Dr. Rauprich ein Konzert statt, dessen Ertrag zur Beschaffung von Weihnachtsgaben für die Garnison und die Verwundeten im Reservelazarett Wurzen bestimmt war. Es wurde durch die Stradella-Ouvertüre von Flotow eingeleitet, die von den Musikkorps des 2. Ers.-Bat. Inf.-Reg. 179 und der Ers.-Abt. Feldart.-Reg. 78 recht gut ausgeführt wurde. Als vortreffliche Sängerin erwies sich Frau Rose Gärtner aus Leipzig. Ihr schöner, gut ausgebildeter und ausgeglichener Sopran gewährte einen sehr feinen musikalischen Genuß. Sie sang Elsas Traum aus „Lohengrin" und mehrere Lieder, von denen uns das bekannte Reineckesche Lied „Barbarazweige" am meisten zusagte. Frau Gärtner erntete mit ihren Vorträgen so reichen Beifall, daß sie

als Zugabe noch den allerliebsten „Abendreih'n" von Carl Reinecke sang. In der Mitte des Programms stand das Forellenquintett von Franz Schubert, das von kunstgeübten Dilettanten der Stadt Wurzen gespielt wurde; die Klavierpartie hatte Dr. Rauprich übernommen. Bei aller Anerkennung ehrlichen Bemühens der Instrumentalisten blieb hier jedoch noch mancher Wunsch offen. Den Schluß des Abends bildete die Sinfonie mit dem Paukenschlag von Joseph Haydn, die unter Leitung des Herrn Dr. Rauprich trefflich gelang. Von Zeit zu Zeit eine Haydnsche Sinfonie tut unserm modernen Publikum recht wohl, dem auf angenehme Weise zu Gemüte geführt wird, daß Hören auch ohne Anspannung des ganzen Nervensystems ein Genuß sein kann. Dr. Rauprich erwies sich dirigierend und klavierspielend als vortrefflicher Musiker. Besonders möchten wir seine vorzügliche Art zum Gesange zu begleiten hervorheben. Was er hier an Kleinarbeit und Sorgfalt leistete, erhebt ihn bedeutend über den Dilettanten. Aber auch beim Dirigieren zeichnete ihn eine gewisse Großzügigkeit aus, die stets die Gesamtwirkung im Auge behält, ohne das Kleine zu übersehen. Da der Saal ausverkauft war, findet eine Wiederholung des Konzertes statt. R. H.

Noten am Rande

Ein unbekanntes Duett in Mozarts „Zauberflöte" brachte am 8. Dezember die Hofoper in Dresden. Es ist von dem Biographen Lortzings, Georg Richard Kruse, in einer Partitur aus dem alten Theater an der Wien entdeckt und durch Prof. Lewicki vom Dresdner Mozartverein der Dresdner Oper zugängich gemacht worden. Im Dresdner Anzeiger lesen wir darüber: „In der Mozartliteratur wußte man seit langer Zeit von unveröffentlichten Stücken aus der Zauberflöte. Hat doch Schikaneder bei einer Aufführung des Werkes im Theater an der Wien im Jahre 1802 angezeigt, daß zwei hinterlassene Musikstücke Mozarts eingelegt würden. Das eine davon kann vielleicht das jetzt aufgeführte Duett in B dur zwischen Tamino und Papageno gewesen sein, in dem anderen vermutet man eine von Mozart verworfene Komposition des Duetts ‚Bei Männern, welche Liebe fühlen'. Das jetzt in der Hofoper zum erstenmal gesungene Duett fügt sich der Handlung gut ein. In der zweiten Szene des zweiten Aktes ermahnen die beiden Priester ihre Schutzbefohlenen zur Standhaftigkeit und verheißen Tamino zum Lohne den Besitz Paminas, dem Papageno ein Weibchen, das ihm genau gleicht. Mit der Mahnung ‚Bewahret euch vor Weibertücken' ziehen sie dann singend ab. Und nun regt sich in den Zurückgelassenen das Verlangen nach dem versprochenen süßen Lohn. In einem kleinen Rezitativ schmachtet Tamino: ‚Pamina, wo bist du?' und seufzt Papageno: ‚Ach, Weibchen, wo bist du?' Dann vereinigen sich ihre Gefühle in einem Andante voll echter Mozartscher Feinheit. Wie das schmachtet und im Gedenken der versprochenen Frauen lieblich kost, erinnert an die Herzenstöne der Entführung. Dem Andante folgt ein Allegro, das in der Hauptsache dem Tamino vorbehalten ist. Es weist keine besonderen Eigenschaften auf und enthält bezeichnenderweise für Mozarts Nachgiebigkeit gegenüber Sängern auch eine Koloraturstelle. Zum Schluß vereinigen sich beide Stimmen wieder zu heimlich-schelmischen Schlußakkorden auf die Worte: Still, still, mit denen sie sich davonschleichen wollen. Da treten ihnen die drei Damen entgegen und das G des Quintett-Anfangs wirkt jetzt mit einer Macht, wie es nach der üblichen Prosa nie der Fall sein konnte".

Urheberrecht im Kriege. Das Buchhändler-Börsenblatt schreibt: In Nr. 19 von „Musikhandel und Musikpflege", dem Organ des Vereins der Deutschen Musikalienhändler Leipzig, finden wir nachstehende Warnung abgedruckt, die von dem Verein der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig, dem Deutschen Musikalienverlegerverein und dem Verein der Berliner Musikalienhändler unterzeichnet ist: „Herr Johannes Platt in Berlin benutzt die Kriegszeit, um unter dem Titel „Kriegsaus-

gaben“ urheberrechtlich geschützte Werke feindlichen Ländern angehörender Komponisten nachzudrucken. Die unterzeichneten Vereine mißbilligen dieses Verfahren des Herrn Platt als ein das Ansehen des deutschen Musikalienhandels herabsetzendes. Sie halten daran fest, daß die das Urheberrecht schützenden Vorschriften in vollem Umfang auch während des Krieges beachtet werden müssen. Außerdem werden die Interessen des deutschen Musikalienhandels im Ausland durch ein solches Verhalten schwer geschädigt, weil unsere Feinde nicht zögern werden, Vergeltungsmaßregeln zu ergreifen, die uns schwerer treffen, als das Ausland durch das Verfahren des Herrn Platt getroffen wird. Der Antrag auf Bestrafung des Nachdruckes des Herrn Platt seitens der Originalverleger wird nach Friedensschluß zu erwarten sein. Wir warnen daher insbesondere die deutschen Musiksortimenter, das Verfahren des Herrn Platt zu unterstützen, und weisen auf die jeden Vertreiber treffenden Folgen hin.“ Wir bemerken hierzu, daß der Börsenverein der Deutschen Buchhändler ebenfalls auf dem Standpunkt steht, daß der Krieg an den urheberrechtlichen Verhältnissen, wie sie vor dem Kriege mit den uns jetzt feindlichen Staaten bestanden, nichts ändere.

Kreuz und Quer

Bern. In Bern starb im Alter von 72 Jahren der Organist Karl Locher, der sich als ausgezeichneter Orgelspieler einen bekannten Namen gemacht hat. Sein Buch „Die Orgelregister und ihre Klangfarben, sowie die damit verwandten akustischen Erscheinungen und wirksamen Mischungen“ ist weit verbreitet.

Kiel. Kapellmeister Ludwig Neubeck, der langjährige Leiter der Kieler Oper und des Chorvereins, zurzeit Studiendirektor am Kieler Konservatorium, hatte als Dirigent des Orchesters des Vereins der Musikfreunde mit einem Beethoven-Abend und einem Wagner-Liszt-Konzert einen großen Erfolg zu verzeichnen.

Leipzig. Schon im Haydn-Jubiläumsjahre 1909 wurde die Musikwelt durch die Veröffentlichung zweier Original-Violinkonzerte von Josef Haydn überrascht. Jetzt teilt der Verlag von Breitkopf & Härtel mit, daß es weiteren Forschungen geglückt ist, abermals ein unveröffentlichtes Violinkonzert von Haydn zutage zu fördern. Die eben erschienene Ausgabe dieses Konzerts mit Orchester ist, wie die Begleitung der beiden ersten, mit einem Cembalopart versehen, den Professor Max Seiffert ausgeführt hat. Die klassische Schönheit des Werkes soll keinen Zweifel an der Echtheit dieses mit Nr. 3 in B dur bezeichneten Violinkonzertes zulassen.

— Der Rat der Stadt Leipzig hat neben anderen sozialen Maßnahmen infolge einer Eingabe der Mitglieder des Stadttheaters auch die getroffen, daß alle Gehälter unter 3000 Mk. in der Kriegszeit keinen Abstrich erfahren sollen.

Stade. Kapellmeister Kurt Barth, jetzt Hornist in Stade, dirigierte hier am 6. Dezember im „Verein der Musikfreunde“ ein Volkskonzert mit großem Erfolge. Von größeren Werken standen auf dem Progamm Schuberts C dur-Sinfonie und Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre.

Stuttgart. Botho Sigwarts Oper „Die Lieder des Euripides“, Dichtung von Wildenbruch, wird am 19. Dezember im Stuttgarter Hoftheater zur Uraufführung gelangen. Die Oper ist ein nachgelassenes Werk des kürzlich im Kriege gefallenen Grafen zu Eulenburg, der mit Liedern, Kammermusik usw. bereits erfolgreich in die Öffentlichkeit getreten war.

Tilsit. Zum Besten der Kriegswohltätigkeit gab Musikdirektor Wilh. Wolff ein Vokalkonzert mit großem Erfolge. Es wirkten mit der Oratorienverein, die Kriegsgesangvereinigung, der Kirchenchor der Stadtkirche (Frauenchor), der Schülerchor der Meerwischer Schule (Leiter: Herr Lehrer Ledrat) und als Solist Herr Alfred Michel, Konzertsänger aus Berlin.

Würzburg. „Der Jahrmarkt", ein „ernsthaftes Singspiel", Text von Goethes Freund Gotter, Musik von Georg Benda (1722 bis 1795) erlebte in einer Neubearbeitung von Dr. Landshoff am 5. Dezember am Würzburger Stadttheater die Uraufführung. Zugrunde gelegt ist die in der Berliner Königlichen Bibliothek aufbewahrte Selbstschrift Bendas mit dessen eigenhändigem Vermerk: „So ist dieses in die Kürze gezogene Singspiel 1785 in Mannheim gegeben worden".

Neue Klavierliteratur

C. Aggházy, Studienwerke für Klavier: Op. 39 Zweistimmige Vorstudien zu J. S. Bachs Inventionen (Verlag K. Rozsnyai, Budapest); Op. 38 3 Amusements en Sixtes (Verlag K. Rozsnyai); Op. 21 Konzertetüde in Oktaven (Verlag Ed. Bote und G. Bock, Berlin); Op. 40 Dreistimmige Vorstudien zu J. S. Bachs Inventionen (Verlag Rózsavölgyi, Budapest); 4 leichte Rhapsodien für Klavier (Verlag K. Rozsnyai, Budapest).

Die Entwicklung der Klaviertechnik brachte wie in der älteren so in der neueren Zeit mit ihren gesteigerten Anforderungen das Entstehen von Studienwerken mit sich, deren Bedeutung in der Gegenwart nach- und weiterwirkt, so die Etüden Chopins, Henselts, Liszts und hervorragender Neuerer. Eine Etüdensammlung in unserer Zeit aber, die sich mit der Vorbereitung zu Klavierwerken eines alten Meisters beschäftigt, dürfte selten sein, desto mehr auffallen und auf Beachtung einigen Anspruch erheben. Sie setzt an einer Stelle der musikalischen Literatur ein, wo nach Werken der Mittelstufe der Übergang zum polyphonen Spiel gemacht werden soll, bei Joh. Seb. Bachs zweistimmigen Inventionen, zu denen Aggházy ein Heft Vorstudien erscheinen ließ. In richtiger Erkenntnis, daß die dreistimmigen Inventionen Meister Bachs wesentlich schwieriger sind, gab er auch zu diesen ein Heft Vorstudien heraus. Ist bei diesem Unternehmen die Frage, ob diese Vorstudien nach Inhalt und Stil in gleicher Weise wie in technischer Hinsicht die jugendlichen Spieler auf die rechte Art des Bachspiels hinleiten können, so bürgt die kompositorische Begabung des Autors wie seine langjährige Lehrerfahrung in Berlin und Budapest (am Nationalkonservatorium) dafür, daß in dieser doppelten Hinsicht die Erwartungen erfüllt werden. Es dürften diese zwei Hefte Vorstudien den Pädagogen des Klavierspiels, die den Übergang zum mehrstimmigen Spiel ihren Schülern vermitteln wollen, ein lebhaft anregendes und stilbildendes Hilfsmittel werden.

C. Aggházy

Weit höhere Anforderungen mit Bezug auf modernes Klavierspiel stellen die 3 Amusements in Sexten, charakteristische Studien von wertvollem Inhalt, in denen reichlich Gelegenheit gegeben ist, Ausdauer in der Ausführung von Doppelgriffen zu erlangen, wie es zum Zweck des Oktavenspiels in der Liszt gewidmeten vortrefflichen Oktavenetüde ebenfalls geschieht.

Nehmen diese Studienwerke mehr Rücksicht auf den pädagogischen Zweck, so sei noch auf desselben Komponisten 4 leichte Rhapsodien hingewiesen, welche geeignet sind, den Freunden ungarischer Nationalmusik Freude zu machen. Wenn sie einerseits wegen ihres thematisch und rhythmisch interessanten, auf das volkstümliche Lied gebauten Inhalts musikalische Anregung bieten, so werden sie anderseits sich als Lehrmittel wirksam, den Vortrag fördernd erweisen: insbesondre Nr. 4 daraus ist ein unschweres, dankbares D moll-Konzertstück. L. C. W.

Briefkasten

R. Pr., Lüdenscheid i. W. 1. Der Vorschlag und der Nachschlag wird nur in kleinen Noten dargestellt. 2. Die Note hinter einer punktierten Note z. B ist durchaus kein Nachschlag. Ein Doppelnachschlag, über den sich in Riemanns Lexikon u. a. nichts findet (nur des Doppelschlags wird Erwähnung getan), könnte in folgender Weise erklärt werden:



Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

82. Jahrgang Nr. 52

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 23. Dez. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein deutsches Musiker-Jubiläum [1])

Band 50 der Denkmäler deutscher Tonkunst

Von Dr. **Alfred Heuss**

Mitten in dieser schweren Zeit, die Deutschlands Kraft auf die gewaltigste Probe stellt, hat sich in aller Stille ein Jubiläum vollzogen, das wie wenig anderes im echtesten Sinn deutsch zu nennen ist, das Jubiläum der Herausgabe des fünfzigsten Bandes der Denkmäler deutscher Tonkunst.

Von unserem künstlerischen Kulturbesitz ist es die deutsche Tonkunst, die den Feinden Deutschlands selbst in dieser Zeit Bewunderung abringen mußte; mit nichts Seelischem hat auch der deutsche Geist in der ganzen zivilisierten Welt so deutlich Fuß gefaßt wie eben mit seiner Tonkunst. Tut sie dies auch nur mit ihren größten Vertretern von Händel und Bach bis auf Wagner, so weiß heute doch jeder Gebildete, daß der gewaltige Bau, den diese Männer in ihren Werken errichteten, auch auf der Vorarbeit ungezählter, mehr oder weniger bedeutender Männer beruht, und daß eine Kenntnis ihrer Werke sich in verschiedenster Beziehung lohnt, in mancher aber unbedingt notwendig ist. Bis in unsere Zeit hat ein einigermaßen der Bedeutung der deutschen Tonkunst entsprechendes Material, diese kennen zu lernen, gefehlt. Was die literarische Welt und die Kunsthistoriker schon lange besitzen, waren auf musikalischem Gebiete Träume, Träume indessen, die bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts zurückreichen; das Ende ließ sie aber zur Wirklichkeit werden. Im Jahre 1892 erschien der erste Band des von dem preußischen Kultusministerium unterstützten und von einer Kommission in die Wege geleiteten Unternehmens, und die Namen dieser Männer zu kennen, hat bereits heute ein besonderes Interesse. Es sind: M. Blumner, Joh. Brahms, Fr. Chrysander, O. v. Hase, H. v. Helmholtz, H. v. Herzogenberg, J. Joachim, Ph. Spitta, A. Tobler, K. Weinhold. Aber noch stand das große Unternehmen nicht fest, jahrelang erschien ein einziger Band, und es ist vornehmlich der großartigen organisatorischen Kraft eines Rochus v. Liliencron zu verdanken, daß ein sicherer und ruhiger Fluß in dasselbe kam. Liliencrons Nachfolger wurde Hermann Kretzschmar, seit Jahren einer der ersten Gruppenleiter und Mitarbeiter, und unter seiner hingebungsvollen, zielbewußten Leitung ist nun in diesen Monaten der 50. Band dieser monumentalen kritischen Ausgaben von Werken deutscher Musiker erfolgt. Eine ganze Reihe deutscher Musikhistoriker, durch deren oft geradezu aufopfernde Arbeit das Unternehmen nur ausgeführt werden konnte, gedenkt dieses stillen Musiker- und Gelehrten-Jubiläums noch im besonderen.

Unter deutschen Musikern herrschen über die „Denkmäler“ vielfach noch einseitige Ansichten. Sie meinen, in diesen kostbaren Ausgaben dürften nur Werke erscheinen, die auch im heutigen Sinne lebenskräftig seien. Gerade hierum handelt es sich aber nicht in erster Linie. Erstens ist Lebenskräftigkeit im Sinne irgendeiner Zeit ein sehr wandelbarer Begriff, dann aber können die „Denkmäler“ gar nicht die Absicht haben, unmittelbar der Praxis zu dienen, sondern sie haben in erster Linie den Zweck der Erforschung der deutschen Tonkunst, womit dann allerdings gar manches zusammenhängt, was gerade auch für den praktischen Musiker, besonders den Komponisten und Lehrer, in Betracht kommt. Er sieht hier Aufgaben, die im Prinzip auch die seinigen sind, auf andere Weise gelöst werden und, was gerade so wichtig sein kann wie das Gegenteil, auch im negativen Sinn. Gar manches in diesen „Denkmälern“ will und kann nicht mustergültig für alle Zeiten sein, man hat auch früher geirrt, und da derartiges von einem denkenden Musiker klar erkannt werden kann, so kann er gerade auch etwa von den alten Musikern lernen, wie man es nicht machen soll. Denn manche Irrtümer wollen immer wieder einmal auftreten. Vor allem aber bezieht er eine derartige Menge unmittelbarer und nützlicher Anregungen, daß diesen gegenüber das Moment der praktischen Aufführung auch für ihn gar nicht im Vordergrund zu stehen braucht. Daß aber gar manches dieser alten Musik im besten Sinne des Wortes auch heute noch bei richtiger Aufführung lebenskräftig ist, das merkt bei einem Studium im angegebenen Sinn ein Musiker deutlich genug. Er möge also keineswegs nach einem dieser Bände greifen, wenn er auch einmal etwas ältere Musik aufführen will, auch deshalb nicht, weil sich diese nur in jahrelanger und inniger Beschäftigung erschließt. Vielmehr seien ihm die „Denkmäler“ zunächst nichts als ein großartiges Lese- und Studierbuch aus der Vergangenheit der deutschen Tonkunst, zu seiner innersten Bereicherung. Und hat er einen dieser alten Meister lieb gewonnen, dann wird er

---

[1]) Aus den Mitteilungen von Breitkopf & Härtel in Leipzig Nr. 117.

von selbst dazu gedrängt, ihn auch zu klingendem Leben zu erwecken. Dringend zu wünschen ist denn auch, daß auch kleinere Ortsbibliotheken in den Besitz wenigstens der wichtigsten „Denkmäler" gelangen. Das muß aber von den Musikern selbst angestrebt werden, es muß bei ihnen ein wirkliches Bedürfnis vorhanden sein, und wo ein Wille ist, findet sich auch ein Weg.

Es möge indessen gerade versucht werden, den Inhalt dieser fünfzig Bände besonders nach ihrer rein künstlerischen Bedeutung zu charakterisieren. Wir beginnen hier mit der Orgel- und Klaviermusik. Den ersten Band der „Denkmäler" hat Brahms noch erlebt, und was dieser große Künstler, der ja gerade aus der alten Kunst die innerlichsten Kräfte für seine eigene zu ziehen wußte, über Scheidts Tabulatura Nova (1624) zu sagen hatte, ist bezeichnend genug, um gerade an dieser Stelle zitiert zu werden. Brahms schreibt in einem Briefe: „Haben Sie den ersten Band Denkmäler und schwelgen Sie in Betrachtung und Bewunderung, ihn und — Bach angehend? Eine wie große und tiefe Natur er selbst, und von wie hohem Interesse — Bach vor Augen — alles, was Kontrapunkt, Fuge, Choral und Variationen betrifft!" Tatsächlich dürfte dieses sehr wichtige Werk auch heute nicht bei Organisten fehlen. Von J. Kuhnaus Klavierwerken (Bd. 4) gehören die biblischen Historien ihres naiven Programmcharakters wegen seit langem zu den bekanntesten älteren Klavierwerken; diesen originellen, gründlichen Mann aber auch in seinen sonstigen Klavierwerken, vornehmlich den Sonaten, kennen zu lernen, reut aber niemanden. Hingegen werden Joh. Gottfr. Walthers Orgelwerke (26. u. 27. Bd.) von denen Bachs sozusagen vollständig verdrückt und bieten fast lediglich historisches Interesse. Größer ist die Zahl der herausgegebenen Kammer- und Orchestermusik. Unter ihnen nehmen die Triosonaten (für Violine, Gambe und Cembalo) von D. Buxtehude (11. Bd.) künstlerisch so ziemlich die erste Stelle ein, eigenartig phantasievolle Werke mit heutzutage abenteuerlich erscheinenden Formbildungen; aus den langsamen Sätzen trifft ein tiefes Auge selbst den modernsten Hörer. Das letztere ist bei Rosenmüllers stilistisch ähnlich gearteter Sonate da Camera (1670), die dieser bewegliche und historisch bedeutsame Mann besonders auf italienische Anregungen hin schrieb, nicht der Fall, und an der schlichten, aber handfesten Suitenmusik von Melchior Franck und auch V. Haußmann aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts (Bd. 16) findet der heutige Hörer mehr Befriedigung; es ist eine Musik, die bei Schulfeiern noch heute ihren Zweck sehr sinnig erfüllt. Der Fall ist dies auch bei den Suitenwerken aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, dem Journal du Printemps und dem Zodiacus (10. Bd.), die die deutsche Suite unter französischem Einfluß zeigen, der der deutschen Musik in rhythmischer Beziehung ganz ausgezeichnet zustatten kam. Sehr Wesentliches, aber doch in erster Linie nur für Studien- und Orientierungszwecke, bieten die Bände mit sieben Instrumentalkonzerten aus dem 18. Jahrhundert (Bd. 29/30); unter ihnen findet sich eine Seltenheit, ein Konzert für vier Instrumentalchöre von Stölzel, mit dem ein kühner Orchesterleiter denn doch einmal etwas ganz Besonderes bieten würde. Auch P. E. Bach ist mit einem Konzert, für Klavier natürlich, vertreten, das da ebenfalls zeigt, wie viel barocke Elemente in diesem bedeutenden Künstler und Menschen sich finden. Joh. Schoberts Kammermusikwerke (Bd. 39) sind wichtige Übergangswerke; von den meisten schnellen Sätzen kann man aber ganz unmittelbar gefesselt werden: ein geistreicher Abenteurer in der Art Casanovas treibt da etwa sein Wesen, es ist ein esprit von einer Beweglichkeit und Plötzlichkeit des Ausdrucks, die man wirklich einmal an dieser Quelle studiert haben sollte. — Wir gehen zum deutschen Lied, das die Denkmäler — es handelt sich um das neuere, klavierbegleitete Lied — in den wichtigsten Phasen bis zum Einsetzen der Berliner Liederschule besonders ausführlich belegt haben. Der wichtigste Meister bleibt für die ersten 150 Jahre H. Albert (1638 beginnend, Bd. 12/13), der den seltensten Reichtum an Formbildungen aufweist, zu einem großen Teil zwar der Historie angehört, aber Stücke aufweist, die bei richtigem Vortrag ein Da capo erzielen, ein Mann dabei, zu dem man immer wieder greift. Weit leichter erschließt sich Adam Krieger (1666) in seinen Liedern (19. Bd.), ein genial veranlagter Musikerkopf, der vielfach in dem Ausdruck seiner selbst gedichteten, erlebten Poesien für alle Zeiten den Nagel auf den Kopf getroffen hat. Ihm steht auf geistlichem Gebiet, ohne ihn aber an Zahl absolut gelungener Lieder zu erreichen, Joh. Wolf. Franck (Bd. 45) zur Seite. Die übrigen Liederbände bieten keine ungetrübten Genüsse, das deutsche Lied ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts tüchtig in Unordnung geraten, wie, trotz einiger schönen Leistungen, die ganz mit Arien-Elementen durchsetzten Gesänge von P. H. Erlebach (46. 47. Bd.) zeigen. Die Singende Muse an der Pleiße des Sperontes (35. 36. Bd.) ist ein Schmerzenskind der Historiker, der heutige Musiker hat ein Recht, dieser Sammlung von vorzugsweise Instrumentalmelodien mit unterlegtem Text in weitem Bogen aus dem Wege zu gehen. Auch der Sammlung auserlesener Fabeln von Joh. Ernst Bach braucht er keineswegs Geschmack abzugewinnen, höher schlägt ihm aber sein Herz, wenn er, im gleichen Band (Nr. 42), V. Herbings Vertonungen Gellertscher Fabeln vornimmt; er unterhält sich da mit zwei geistreichen Männern zugleich. Diese in teilweise dramatischer Form angelegten Schöpfungen können uns dann auch auf das dramatische Gebiet hinüberführen. Die Sonne scheint hier zunächst vollkommen italienisch. Sogar einen leibhaftigen Italiener treffen wir da, den berühmten Stuttgarter Kapellmeister N. Jommelli mit seinem Fetonte (Bd. 32/33), großgewollte Musik auf einen heillos unmöglichen Text. Aus Berlin hören wir aber die Stimme Friedrichs II. in der Musik C. H. Grauns im Montezuma (Bd. 15); wichtiger ist aber Hasses Oratorium über den hl. Augustinus (Bd. 20). Wie sich Deutschland von Italiens Einfluß befreien will, zeigt der Günther von Schwarzburg (1776) von Holzbauer (Bd. 8/9), während der Krösus (1730) von R. Keiser (Bd. 37/38) den Ausklang der Hamburger deutschen Oper bedeutet, ein Werk, das indessen die Keiser zugemessene Bedeutung immer noch nicht überzeugend beweist. Die ebenfalls mitgeteilten, zum Teil prickelnd schönen Arien aus Inganno fedele scheinen wirklich das Beste dieses Mannes zu sein. An die deutsche Hauptquelle echter Charakterballette werden wir in Balletten Stuttgarter Meister (Bd. 43/44) geführt. Die beiden Rivalen, Deller und der weit bedeutendere Rudolph, scheinen übrigens ganz gute Freunde gewesen zu sein, denn der eine benutzte Stücke (S. 34 u. 228) des andern. In das Gebiet des deutschen Oratoriums führen Der Tag des Gerichts und Ino des in allen Sätteln flott reitenden

Telemann (Bd. 28) und ein Passionsoratorium von Joh. Ernst Bach (Bd. 48), von denen das letztere einen Tiefstand echten religiösen Empfindens bezeichnet und klar zeigt, daß Grauns Tod Jesu in einer derartigen Umgebung das unerreichte Meisterwerk dieser Zeit werden mußte. Das sehr tränenfeuchte Werk ist so das, was man eine „schöne Leiche“ nennt, denn auch ein Stück, das die Herzen wieder hüpfen macht (Allegretto-Chor), fehlt natürlich nicht. Wir begeben uns von da auch gleich in das Gebiet der wahren Kirchenmusik und wählen als schärfstmöglichen Gegensatz den Stettiner Meister P. Dulichius (1607, Bd. 31 u. 41), einen derart strengen und harten norddeutschen Herrn, daß alle weltliche Musik ihm als Mißbrauch erschien. Aber dieser Mann ist ein Charakter und hochbedeutender Künstler zugleich, der ergreifende Töne anzuschlagen weiß, während H. Prätorius (Bd. 23) über berühmte Vorbilder im wesentlichen nicht hinauskommt. An einen H. L. Haßler (Bd. 2, 7, 24 u. 25) braucht lediglich erinnert zu werden. Kernige Musik aus der Reformationszeit bieten die Gesänge für die gemeinen Schulen (Bd. 34). Sehr viel Schönes findet sich teilweise in den Bänden mit begleiteter Kirchenmusik aus dem 17. Jahrhundert von J. R. Ahle (Bd. 5), M. Weckmann und C. Bernhard (Bd. 6), Tunder (Bd. 3), Buxtehude (Bd. 14) und A. Hammerschmidt (Bd. 40). Von ihnen zeichnen sich Weckmann und Tunder durch eine ganz besondere Herzlichkeit aus, der erstere ist zudem ein außerordentlich feiner und sinniger Kopf, weit über dem schon zu seinen Lebzeiten überschätzten Hammerschmidt stehend, über den man sich leicht Klarheit verschafft, wenn man die auch von Schütz komponierten Texte zum Vergleich heranzieht. Daß Händel kaum einen besseren Lehrer in seiner Jugend finden konnte als den mit einem freien Blick ausgerüsteten Zachow (Bd. 21/22), haben erst die Denkmäler bewiesen. Die beiden Passionen von J. Sebastiani und J. Theile (Bd. 17) sind wichtigste Übergangswerke, die im Zeitalter der Bachschen Passionen jeden Musiker interessieren müßten. In die Zeit Bachs führen dann vollends die Thüringischen Motetten, die beiden letzten und ganz herzigen Bände. Das singt und klingt mit einer künstlerischen Ungebundenheit, wie man es nicht zum zweiten Male in der deutschen Musik wieder trifft. Die Kontrapunktik ist für diese vielfach ganz unbekannten und auch ungenannten Kantoren noch die allernatürlichste Sprache der Welt.

Der Rundgang ist damit beendet. Doch „sind das nur die Namen; nun lernt sie singen“.



Das neue Konzerthaus in Karlsruhe

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Ein neues Konzerthaus — oder richtiger das erste eigene Musikhaus — in Karlsruhe hat für die linke Ecke Süddeutschlands eine zukunftfrohe Bedeutung. Die Residenz liegt zwischen Stuttgart — Straßburg einerseits, Freiburg — Mannheim — Frankfurt andererseits nicht allein im Handel stark beengt. Fehlte dazu bis heute eine würdige Kunststätte, so konnte von blühendem Musikleben kaum die Rede sein. Die (frühere) Festhalle war akustisch schlecht und gesellschaftlich unbrauchbar, andere kleinere Säle erwiesen sich für jede große Veranstaltung als störender Notbehelf. Wollte darum die Stadt zu ihrem Jubiläumsjahr (1915) ein großzügiges Werk von bleibender Bedeutung errichten, so war der übrigens nicht ganz neuzeitliche Gedanke eines zentralen Musikgebäudes immerhin eine Leistung, mit der man verheißungsvoll einer bislang stiefmütterlich gepflegten Kunst vor näherliegenden realen Problemen den Vorzug geben wollte. Und dies ist noch zu sagen: Das Haus ist ein Zeichen unsrer Leistungsfähigkeit geworden und konnte trotz der kriegerischen Ereignisse binnen kurzer Zeit der Öffentlichkeit übergeben werden. So ist das Erreichte doppelt wesentlich, voran ein unser Kunstleben stark bestimmender Wendepunkt. Denn auch daran ist nicht zu zweifeln, daß die kommende Epoche trotz voraussichtlich stärkeren innern Widerständen musiktätiger sein wird als alle Jahre, die zurückliegen. Der längst gewünschte Bau ist endlich vollendet und harrt in prächtiger Außenfront seiner Bestimmung.

Es ist nicht gleichgültig, wie ein Zweckbau von der Straße her wirkt; den Erbauern des Hauses, Kurjel und Moser, scheint auch bei der antik gerichteten Vorderseite, die Säulen zu mächtiger Mauer türmt, die Idee eines schlichten, würdigen Eindruckes Hauptsache gewesen zu sein; daher auch der ganz nach klassischem Tempelbau orientierte Säuleneingang, der freilich jetzt noch zu massig aufstrebt und den schweren Giebel kaum zu tragen vermag, später aber wohl im noch unfertigen Bild der neuen Gesamtanlage am alten Bahnhofsplatz seiner Bedeutung als Mittelpunkt entsprechend zur rechten Wirkung kommen wird. Leider hatten bei der Inneneinrichtung die Architekten nicht die gleiche Freiheit, ihre ursprünglichen Absichten auszuführen. Danach wären ein Konzertsaal und getrennt davon ein Raum für Sommertheater geschaffen worden. Man einigte sich auf der mittleren Straße eines Kompromisses, — und jede nachträgliche Korrektur ist gewöhnlich keine Verbesserung. Für große Konzertaufführungen ist wohl der Zuhörerraum (1400 Sitzplätze) vorhanden, das Podium aber viel zu klein und damit die erste Bestimmung des Hauses zum mindesten erschwert wenn nicht überhaupt illusorisch. Auch für den Betrieb eines Sommertheaters dürfte kaum Platz genug hinter der Bühne sein, während die treffliche Beordnung der Sitzplätze von überall her ungehinderten Ausblick auf die Bühne gewährt, dafür aber der Raum zu weitläufig und doch auch wieder nichttheatergemäß angelegt ist. Selbst ein kleiner Saal für Kammermusik ist nicht vorgesehen. Karlsruhe besitzt dafür allerdings andere Räumlichkeiten, doch dürfte der Mangel bei Abhaltung von Musikfesten z. B. empfindlich sich bemerkbar machen.

Aufgang und Außenräume sind zweckentsprechend und übersichtlich angelegt. Von einer Vorhalle in schlichtem Grau führen ein paar Stufen zum sauber und akkurat gehaltenen Umgang des Erdgeschosses; besondere Übersicht bieten die Garderobeverhältnisse, auch die Zugänge zum Saal sind sehr praktisch verteilt. Der Verkehr kann sich unten und oben auf der Galerie ohne Drängen und Stoßen regeln. Würdig zeigt sich der unten braun und in der oberen Hälfte weiß gehaltene Hauptsaal. Ihm fehlen wohl der einheitliche Stil und die besondere Note, der Gesamteindruck ist aber befriedigend, zumal wenn in Betracht gezogen wird, daß auch an der Innendekoration noch nachträglich gespart ward. Nur so wurde es möglich, die Baukosten bei der relativ kleinen Summe von 1150000 Mk. zu belassen und trotzdem die Anlage künstlerisch gediegen und repräsentativ zu gestalten.

Was hier besonders interessieren wird, ist die akustische Seite des neuen Raumes. Das Eröffnungskonzert gab Gelegenheit, auch diese Frage auf ihre zweckmäßige Lösung hin zu prüfen. Ein großes Orchester wirkt, auf der Bühne vor einer Holzmuschel aufgestellt, recht schön und warm im Ton. Auch Soloinstrumente behalten ihre Klangfarbe und verflüchtigen selbst im p kaum ihre Stimme im Raum. Für Sänger und Sängerinnen scheint der Raum weniger vorteilhaft, sie können sich nur durch überstarke Kraftanstrengung überall vernehmbar machen. Der Chor, der seinen Platz hinter dem Bühnenrahmen in der für Konzertaufführungen eigens aufgebauten Holzmuschel hat, kann sich in dieser Aufstellung gar nicht entfalten, wird auch meistens von dem Orchester ganz zugedeckt.

Es wird das leider ein bleibender Nachteil des Bühnenprovisoriums vor jedem ausgebauten Konzertpodium mit stark resonierender Rückwand sein.

Zur Eröffnung des Konzerthauses am 11. Dezember waren das Großh. Hoforchester und die Karlsruher Sängervereinigung aufgeboten. Herr Hofkapellmeister Cortolezis zeigte namentlich in Beethovens Siebenter viel Feinheit und durchgearbeitete Schönheit. Herr Hofkapellmeister Lorentz ließ die Meistersinger im Vorspiel klar disponiert aufmarschieren und bewährte sich als sicherer Begleiter in der „Konzertanten-Sinfonie" Mozarts, die die Herren Deman und Müller mit erlesener Musikfreudigkeit vortrugen. Auf der gleichen Höhe standen nicht (zum Teil der oben angedeuteten Mängel wegen) Schuberts „Allmacht" und der Kaisermarsch R. Wagners. In Frau Palm-Cordes war außerdem keine hervorragende Vertreterin des Sopransolos in der „Allmacht" gewonnen. Trotzdem hielt das Publikum, das den weiten Raum bis auf den letzten Platz füllte, mit seinem Beifall nicht zurück. So fand der Abend in den äußerst lebhaften Dankesäußerungen eine festlich-freudige Stimmung, die durch die Anwesenheit des Großherzogspaares den Charakter einer offiziellen Einweihungsfeier erhielt.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Diesmal wieder Beethoven und kein Ende! Und wieder zeigten die Dirigenten, daß ihnen nur drei Ouvertüren des großen Klassikers „liegen", nämlich Egmont, Coriolan und Leonore III. Alle übrigen sind terra incognita, erst in der Zukunft zu entdeckendes Land. So begann Max Fiedler sein zweites Sinfoniekonzert mit Coriolan, nachdem er das erste mit Egmont eingeleitet hatte. Darauf sang Heinrich Knote die große Arie des Florestan. Auch er hatte mit dem schweren Stücke keinen Erfolg. Der gefürchtete erste Einsatz auf „Gott" war wackelig wie stets und im Oboenallegro wurde die Stimme immer flacher, bis alles nur noch tonlosem Luftschnappen gleichkam. Dann folgte das Hauptwerk, die Emoll-Sinfonie von Brahms. Fiedler stellte sie unfrisiert, mit allen Ecken und Härten, als echten knorrigen Brahms hin, großzügig und klar durchgearbeitet, wie es die Art dieses wirklich großen Dirigenten ist. „Schöne" Farben gab's da wenig zu hören. Befremden mußte das Andante moderato als Trauermarsch. Fiedler lebte und wirkte lange genug in Leipzig und Hamburg, also wird ihm des Tondichters eigene Auffassung und die Tradition nicht unbekannt sein. Den Schlußsatz hatte er auf dem Programme direkt mit „Ciacona" überschrieben. Der zweite Teil des Konzertes gehörte Wagner. Da sang Knote „Fanget an" und „Morgendlich leuchtend" aus den Meistersingern mit besserm Erfolge. Ganz Beethoven war nun Herm. Wolffs fünftes Philharmonisches Konzert. Nikisch leitete es mit Leonore III ein, ließ dann Franz v. Vecsey das Violinkonzert spielen und darauf die fünfte Sinfonie folgen. Ein gutes, knappes Programm, das exemplarisch wie seine Ausführung war. Die erste und fünfte Sinfonie beherrschten auch das erste Konzert eines ganzen Beethovenzyklus, in dem J. Sachs durch Scheinpflug und das Blüthnersaalorchester sämtliche Sinfonien geben will. Hier sollte E. v. Donahnyi auch das selten zu hörende Bdur-Konzert spielen. Da der Künstler aber nicht aus Budapest zurückkehrte, dermalen man ihn dort kurzerhand in die Kriegsuniform steckte, spielten statt dessen R. Kahn und K. Klingler die Kreutzersonate. Im Gegensatze zum Hochschulprofessor Donahnyi ist nämlich der Hochschulprofessor Klingler aus dem Heere wieder entlassen worden und wird mit Neujahr wieder seine Violinklassen übernehmen. Zur selben Zeit, da dieser Beethovenzyklus begann, endete der von Waldemar Meyer. Man hörte dort im fünften und letzten Konzerte das Klavierquartett Op. 16 mit Else Gipser am Flügel, die beiden Romanzen und das Septett Op. 20. Die andern Programme waren in der Regel so eingerichtet, daß man ein Klaviertrio, Vokalsachen und eine Klavierviolinsonate genoß. Der Erfolg dieses Zyklus ist unbestritten. Ebenso derjenige dessen, welchen die Herren Schnabel, Flesch und Becker der Kammermusik Brahms' widmeten. Hier kamen an fünf Abenden sämtliche Kammermusikwerke des Tondichters heraus, die er mit Klavier geschrieben hat. Im Schlußkonzerte hörten wir außer dem Horntrio und dem Quartette in Gmoll auch die beiden Klarinettensonaten, die Kammervirtuose Eßberger meisterlich blies. Aber auch im ganzen betrachtet, muß man diesem Zyklus ungewöhnlich künstlerische Vollendung nachrühmen. Zurückgreifend auf Beethoven gedenken wir noch des Beethovenabends, den das Philharmonische Orchester kurz nach dem von Nikisch geleiteten gab. Dort begann man zur Abwechslung mit der zweiten Leonorenouvertüre, ließ dann durch Konzertmeister Thornberg das Violinkonzert spielen und gab dann die Adur-Sinfonie. Zum dritten Male, und zwar abermals von Vecsey, werden wir dann in wenigen Tagen das Violinkonzert im zweiten Konzerte jenes Sachsschen Beethovenzyklus hören, von dem schon vorhin die Rede war. Diesem wird dann aber unmittelbar ein von Hausegger geleitetes Beethovenkonzert folgen, das wiederum mit Coriolan beginnt und mit der fünften Sinfonie schließt. Man sieht, ich übertrieb nicht, wenn ich ausrief: Beethoven und kein Ende, zumal von dem, was nun wieder folgen wird, noch nichts bekanntgegeben ist.

Aber immerhin gab es wenigstens in einem Sinfoniekonzerte etwas andere Anregung, im letzten des Blüthnersaalorchesters unter Paul Scheinpflug. Da trug nämlich Otto Neitzel aus Cöln seine Klavierfantasie Op. 40 (Asdur) vor. Das 19 Minuten lange einsätzige Stück zeichnet sich durch eine Prinzipalstimme aus, die unter den Händen eines Pianisten, der wirklich auf klavieristischer Höhe steht, äußerst wirkungsvoll und dankbar sein würde. Auch die rein musikalische Erfindung ist reich und voll melodischen Wesens; die Harmonik nobel, wenngleich gelegentlich futuristischen Einschlages; der Orchestersatz, in dem das schwere Metall keine kleine Rolle spielt, meisterhaft gearbeitet und mit den Klaviergedanken fest in eins gewoben. Jedenfalls ein wertvolles, interessantes Werk! Goldmarks vorausgegangene, gegenwärtig in Berlin schon mehrfach beobachtete Frühlingsouvertüre zeigte, auf welche respektable Höhe das Orchester bereits unter seinem neuen Hausdirigenten gelangt ist.

Die Chorkonzerte stehen längst unter dem Sterne Bethlehems. So kam der Mengeweinsche Oratorienverein unter Fritz Krügers Leitung bereits mit einer Kirchenaufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums heraus, und der Kgl. Domchor gab unter Rüdel ein spezifisches Weihnachtskonzert mit einigen Neuheiten. Sie bestanden in einem „Weihnachtsliede" (Frieda Balcke) von Reinhold Kurth und in einem achtstimmigen gleichen (Karl Gerok) von Leopold Behrends. Von Behrends als Bearbeiter Bachscher Kantaten war schon einmal in Nr. 6 dieses Jahrganges die Rede; als selbständiger Komponist zeigte er sich von gleich vorteilhafter Seite. Er erregte auch als solcher Aufmerksamkeit durch eine Reihe von Choralvorspielen im Bachschen Stile, mit denen er uns in seinen eigenen Kirchenkonzerten bekannt machte. Neu war auch eine Chorbearbeitung, nämlich die der auch in einem der Brahmsschen Bratschenlieder und in Liszts „Heiliger Elisabeth" verwandten alten Melodie „Joseph, lieber Joseph mein" von Georg Schumann. Alles das war interessant, wurde aber dennoch von den Chören älterer Meister in Schatten gestellt, von Mendelssohns achtstimmigem Psalme „Warum toben die Heiden", von Robert Volkmanns Weihnachtslied Op. 59 (Text nach Spervogel)

und von Gustav Reichardts „Heiliger Nacht“. Letzterer ist der Komponist des Liedes „Was ist des Deutschen Vaterland“; er lebte 1797—1884 und wirkte in Berlin als Musiklehrer und Liedertafeldirigent. Das aufgeführte Stück ist dem Kgl. Domchor selber gewidmet. Gesungen wurde das alles, wie es dem Rufe des Kgl. Domchores entsprach. Steht doch dieses Chorinstitut zusammen mit dem Dresdener Kreuzkirchen- und dem Leipziger Thomaskirchenchore obenan im norddeutschen Kirchenmusikleben! Wo Sologesang nötig war, führte ihn Maria Mora v. Goetz aus. Im übrigen läßt sich hier auf das rege kirchenmusikalische Treiben Berlins nicht näher eingehen.

Auf dem Gebiete des Gesanges brachte Hertha Dehmlow an ihrem Liederabende etwas Neues: fünf Lieder von Heinrich Rysling. Sie setzte ihre vollendete Kunst zwar vergebens dafür ein, soll sich aber deshalb nicht von ferneren so löblichen Bestrebungen abhalten lassen. Was uns nottut, ist weniger die Beachtung solcher Neutöner, die sich weder mit ihren Gedanken — falls sie anders welche haben — im klaren sind, noch sie in eine abgerundete, wirklich künstlerische Form zwingen können, als vielmehr der Zurückgriff auf die echte Meisterliteratur. Franz, Reinecke, Jensen, Cornelius, Rüfer, Rubinstein und so viele, viele andere stehen mit ihrem Liederschatze da und warten noch immer vergebens. Da sang der tüchtige Baritonist Theo Lierhammer, den der Krieg aus seiner langjährigen Professur an der Royal Academie in London vertrieb, wenigstens wieder einmal zwei Lieder von Liszt und hatte das nicht zu bereuen. Auch ein neues („Schnee“) von Sigurd Lie gefiel. Alexander Heinemann aber trat historisch auf. Sein erster Abend war „Die deutsche Ballade in ihrer historischen Entwicklung“ überschrieben. Die Sache hatte indessen zwei Haken. Einmal waren Stücke auf dem Programme, die gar keine Balladen waren. Der Name kommt nicht, wie die Einleitung lehrte, vom italischen ballata (Tanzlied) oder aus dem Provencischen, sondern vom keltischen gwaelawd (gespr. walad, Volkslied) her. Die Heimat ist nicht der Süden, sondern der Norden: England. Der Ballade Element ist „der Geist in seiner Naturbedingtheit, wie er entweder den Wirkungen und Erscheinungen der äußeren Natur als höheren Gewalten unterliegt oder als natürlicher Wille (im Gegensatze des sittlich freien Willens) den dunkeln Trieben und Leidenschaften der Furcht, des Zornes, der Rache anheim fällt und von ihrer Bewegung verschlungen wird“. Schon Goethe charakterisiert: „Der Ballade kommt eine mysteriöse Behandlung zu, durch welche das Gemüt und die Phantasie des Lesers in diejenige ahnungsvolle Stimmung versetzt wird, wie sie sich, der Welt des Wunderbaren und den gewaltigen Naturkräften gegenüber, im schwächeren Menschen notwendig entfalten muß“. Loewes „Edward“ ist also eine Ballade, seine „Wandelnde Glocke“ und Schumanns „Belsazar“ ebenfalls, aber Wolfs lustige „Storchenbotschaft“ und Loewes „Gutmann und Gutweib“ nicht. Zweitens schließt die musikalische Entwicklung mit Loewe ab; mit ihm war die Ballade als Musikstück auf die Höhe gebracht; nach ihm geht der Strom in die Breite, er fließt nicht mehr geradeaus, sondern verästelt sich in ein weites, allerdings sehr fruchtbares Delta. Den Erlkönig nun gleich zweimal zu singen, einmal von B. Klein und einmal von Schubert komponiert, war ebenfalls kein glücklicher Gedanke. Da hätte man, falls im Konzertsaale durchaus „doziert“ werden sollte, lieber einen ganzen Erlkönigabend machen sollen! Heute ist ja alles möglich, und Wilh. Tappert hat an die siebenzig Erlkönige gesammelt. Als Träger der behaupteten historischen Entwicklung ließ Heinemann nun folgende Komponisten funktionieren: Zumsteeg, Reichardt, Zelter, Klein, Schubert, Loewe (wurde fälschlich Löwe geschrieben!), Schumann, Jensen, Plüddemann, H. Wolf, Schwers, Kaun, H. Hermann und Eugen Haile — worüber der Leser selber urteilen möge. Im Vortrage bewährte sich die Kunst des vortrefflichen Sängers wieder; nur neigt er nach wie vor beim Heitern zu Übertreibungen, die hart an der Grenze der Karikatur liegen.

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch

Im ersten Sinfoniekonzert (einem Beethovenabend) spielte Artur Schnabel, der ausgesprochene Liebling des musikalischen Königsberg, das G dur-Klavierkonzert mit einer langgesponnenen, von ihm selbst ersonnenen Kadenz im Allegro moderato-Satz in kunstvoller Verwebung der beiden Hauptthemen mit- und ineinander und ihrer harmonisch-rhythmischen Verarbeitung. Soli spielte er dann: Sonate Fis dur Op. 78, das bekannte F dur-Andante, das allerdings willige, gesammelte Hörer voraussetzt, die liebevoll sich in all die schönen, kleinen Züge musikalischer Diktion vertiefen, sich führen lassen. Technische Schwierigkeiten gibt es für Artur Schnabel nicht; ihre Überwindung ist bei ihm selbstverständliche Voraussetzung. Gesund wie sein ganzes Spiel ist die hervorstechende Eigenschaft seines vielgestaltigen oder -gestaltenden Anschlags. Er erzielt damit ohne aufdringliche, aus dem Rahmen fallende Effekthascherei herrliche Effekte. Und sie haben einen Sinn; sie sind nicht launenhaft, willkürlich, kaleidoskopisch aneinandergereiht, sondern in ihrer Gesamtheit ergeben sie einen Vortrag, worin der Tondichter durch Geist, Herz und Hand seines im besten Wortsinne virtuosen Interpreten uns etwas sagt oder unbegrifflich mit undefinierbarem Etwas vermittelst der Telegraphendrähte unserer Gehörnerven, die ihre Mitschwestern vibrieren machen, sich direkt an unser Gemüt wendet. Gesund, vornehm, tief empfinden ohne Übertreibung, gefeilte Kleinarbeit ohne Mache — das ist Schnabels Eigenart. Zwei Punkte geben mir den Schlüssel: Gelegentlich des letzten Musikfestes konnte ich ihn in nächster Nähe beim Spielen beobachten — ein Zug des Überwindens (um nicht zu sagen: des Leidens) liegt in seinem Gesicht als Ausdruck inneren Erlebens... er meint und fühlt, was er auf den Tasten erzählt; und an diesem Abend die Art und Weise, wie er Beethovens „Wut um den verlorenen Groschen“ auffaßte und wiedergab. Selbst in diesem leidenschaftlichen Ausdruck lag ästhetische Feinheit, Rundung, Wohlklang, Mäßigung. Unserem Altmeister Prof. Brode gelang es trotz der Kriegszeit ein leistungsfähiges Orchester zusammenzustellen. Eine Anzahl seiner bisherigen Musiker mag ja darunter gewesen sein. Die Sinfonie des Abends war die Nr. 1 Cdur. Aber schwerer als ein selbständiges Orchesterstück ist das orchestrale Begleiten z. B. des vorgenannten Klavierkonzerts — und das soll hier mit Anerkennung hervorgehoben werden. Dem aufmerksamen Hörer wird es nicht entgehen, welch schwere Aufgabe hier dem Dirigenten und den Musikern gestellt ist, dem Solisten zu folgen — mit den Einsätzen usw., auch wenn wie diesmal der Solist nicht über die Maßen im tempo rubato des Empfindens das Zeitmaß wechselt. Das war also ein guter Anfang.

Im zweiten Sinfoniekonzert gab sich die Kgl. Kammersängerin Frau Elisabeth v. Endert-Böhm, die jugendlich-dramatische, als Lieder-Sängerin, natürlich sozusagen „nebenamtlich“, trotzdem aber recht wirkungsvoll. Sie sang Lieder von Wolff, Richard Strauß und fünf Volkslieder in der Brahmsschen Bearbeitung. Die Dame besitzt einen nicht durchweg gleichwertigen, doch im großen ganzen angenehmen, tonhaltigen Sopran. Ihre Vortragsweise ist besonders in dem Neckisch-Schalkhaften „glücklich“ und treffend. Von Orchesterwerken brachte der Abend zuerst Smetanas Ouvertüre zu „Die verkaufte Braut“. Der überraschenden, begeisternden Vortrefflichkeit des Werkes entsprach, diese bedingend, dessen Wiedergabe durch das Orchester unter Prof. Brodes intelligenter, geschmackvoller Leitung. Dasselbe läßt sich auch, natürlich in erweiterter Dimension, von der Ausführung der Brahms-Sinfonie Nr. 3 F dur sagen. Darin besteht der Berührungspunkt oder gar die Ähnlichkeit zwischen Beethoven und Brahms, daß dieser wie jener ein tiefempfindender, d. h. mit innerstem Herzen erlebender (Lebens-)Philosoph ist. Brahms sagt etwas, er empfindet etwas — er kämpft, leidet, ringt sich hindurch — das Objekt eines wenn auch nicht be-

grifflich faß- und definierbaren Geschehens kommt in dem Tondichter und durch ihn in absoluter Tonsprache zu subjektivem Wahrnehmen und Ausdruck. Der modulatorische Farbenreichtum ist innigst, unzertrennlich zu einheitlichem, sich gegenseitig erklärenden, stützenden, hebenden Wesen gepaart mit einem häufig synkopischen, markanten oder auch in anderem Sinne charakteristischen Rhythmus. Es sind eben musikalisch hohe und tiefe Gedanken.

Im ersten Künstlerkonzert trat der hier gern gehörte Joachim-Schüler Franz von Vecsey auf. Der Wunderkinderei entwachsen, gehört er vielleicht zu den wenigen, die sich künstlerisch in die reiferen Jahre hinübergerettet haben — auch in dem berechtigten, begründeten Interesse der wundersüchtigen sowie der urteilsfähigen Hörer. Seine Virtuosität ist über jeden Zweifel technischer Überwindung erhaben, und in seinem warmen Vortrag bewahrt er auch in den Höhepunkten eine vornehme Zurückhaltung. Er bekundet hierin eine Reife der Selbstbeherrschung, des Künstlercharakters, der musikalischen Individualität, die zu seinen etwa 26 bis 28 Jahren in einem fast rätselhaften Gegensatz steht. Er spielte Tartinis Teufelstriller-Sonate G moll, Chopins Des dur-Nocturno, deren Übertragung für Violine manchem nicht behagen will, eine selbstkomponierte, recht interessante und mit Schwierigkeiten gespickte Caprice, Paganinis Hexentanz und Mendelssohns E moll-Konzert, leider nur mit Klavierbegleitung. Einen guten Partner als Begleiter hatte er an dem Pianisten Waldemar Liachowski. Eine wertvolle, Abwechselung bringende Vervollständigung der Vortragsfolge brachte die Darbietung des Conrad Hausburgschen Frauenchors. Hausburg ist ein bewährter Stimmbildner und Chordirigent. Die Leistungen seines Lehrergesangvereins, seines gemischten a cappella-Chors, der leider vorläufig zu bestehen aufgehört hat, und auch dieses Frauenchors schon sind wohlbekannt und hochgeschätzt.

Am Bußtage holte die Singakademie (Dirigent: Prof. Brode) aus ihrem bewährten Schatz Mozarts Requiem hervor. Und sie tat wohl damit. Nach Verlauf von drei Jahren kommt dies einer Neueinstudierung ziemlich nahe, wenn auch hier und da etwas erleichtert. Inwieweit wir es bei diesem Werk mit dem echten „Schwanengesang" Mozarts zu tun haben, wo etwa notgedrungener-, erklärlicherweise die helfende Hand eines Mozart-Schülers eingegriffen hat, bleibe hier unerörtert. Auch würde es zu weit führen, wollte man in den einzelnen Teilen dieses gewiß vielen bekannten Werkes zeigen, welche Hauptpunkte des Textes zum Anlaß musikalischer Schilderung genommen und mit welchen Mitteln charakteristischer Intervallenschritte, der Rhythmik und kunstvoller Polyphonie der tonmalerische Zweck lebensvoller Gestaltung vom Tonsetzer erreicht worden ist. Während Fuge und Doppelfuge — erstere in etwa zwei Fällen nach nur einmaliger Durchführung des Themas den betreffenden Teil jäh abschließend — dazu dienen, Aufruhr und Empörung oder dringende Bitte oder feierlichwogende Anbetung auszudrücken, erreicht im Lacrymosa die Melodik in breitem $^{12}/_{8}$-Takt recht wohltuend ihren Höhepunkt. Von den Solisten war uns neu Fräulein Edith Lukaschik, deren Alt in den höheren Regionen tonhaltiger ist. Fräulein Johanna Behrends Sopran ist in der Mittellage angenehmer, schöner, glatter; darüber hinaus klingt die Stimme scharf. Herr Arthur van Eweyk ist ein hier recht beliebter Gast. Sein Baß-Bariton ist kompakt, tonisch klar und wohllautend. Auch Herr G. Funk ist uns kein Fremdling. Das Kolorit seines Tenors ist Wärme, optimistische Frische ohne süßliche Schwärmerei. Daß die Zusammenstellung dieser vier (Berliner) Stimmen vorteilhaft ist, kann gerade nicht behauptet werden. Es gibt eben Stimmen, die, ganz gleich, was sie einzeln sein mögen, im Zusammenhang nicht zueinander passen; es will nicht recht zu der gesättigten Tonmischung kommen. In dem ganz dem Soloquartett gewidmeten Recordare hat wohl nur Brodes unerbittlicher Taktstock das Schwanken vor den letzten Konsequenzen bewahrt. Bei solcher Gelegenheit kann die allzu gefühlvolle Subjektivität verhängnisvoll werden. Den Orgelpart führte der Kantor Ernst Beyer mit gewohnter Sicherheit kunstverständig durch. Das Orchester bestand aus der von Berufsmusikern und Mitgliedern der Philharmonie verstärkten ehemaligen Theaterkapelle und tat vollauf seine Schuldigkeit. Wenn dieser Aufführung besonders in ihren bewegten, vielgestaltigen Höhepunkten der sieghafte, blendende Glanz fehlte, so liegt das eben an der ungünstigen Zeit, die eine entsprechend numerische Besetzung der Orchester- und Chorstimmen sowie mehr Proben nicht zuläßt. Andererseits mag diese „Zurückhaltung" dem Wesen eines Requiems ganz gut entsprechen. „Aus der Not eine Tugend." Alles in allem genommen aber wurde Meister Brodes Mut durch einen sehr ehrenhaften Erfolg reichlich belohnt.

Am Totensonntag waren wir wiederum in den Dom eingeladen. Diesmal war der musikalische Gastgeber der Domorganist Walter Eschenbach. Die gewiß als Hauptnummer der Vortragsfolge gemeinte Kantate „Nach Dir, Herr, verlanget mich" bot dem Veranstalter den Vorteil, daß sie instrumental nur für Streichorchester, dem obendrein noch die Bratsche fehlte, geschrieben ist. Das einzige Fagott umging man irgendwie. Zwei Nummern der Kantate verfielen dem Redaktionsstift des Dirigenten. Blieben übrig drei Chöre und eine Sopranarie. Da man sich über die Vaterschaft an diesem harmlosen, mit so bescheidenen Mitteln arbeitenden, einiger Schönheiten, aber auch „Fehler" nicht entbehrenden Werkchen nicht einig ist — ein Musikgelehrter, wie auch die Vortragsfolge tat, nennt Joh. Seb. Bach als Komponisten; ein anderer bestreitet dies —, so wollen wir uns darüber nicht aufregen. Welche Interessen und Vorteile ein (anonymer) Tonsetzer daran und davon hätte, sein Machwerk einem solchen Meister unterzuschieben, ist nicht klar. Näher läge solch ein umgekehrtes Plagiat (Interpolation) dem materiell Interessierten. Ob sich hier wirklich „der Meister (Bach) in der Beschränkung zeigt" (der Mittel, der Form, des Inhalts) oder ob das Opus den Vorjahren der Meisterschaft als bescheidener Versuch entstammt, da dem Genius die Schwingen noch nicht erstarkt waren — wer kann es endgültig gewiß feststellen? Auf der Orgel begleitete Herr Organist Ernst Beyer. Derselbe spielte auch abwechselnd mit dem Konzertgeber Choralvorspiele von J. S. Bach. Unter den gemischten a cappella-Chören interessierten — nicht nur als Akt anerkennenswerter Pietät, sondern auch ebensosehr durch ihren Kunstwert — zwei Chöre des verewigten Amtsvorgängers Eschenbachs, des hiesigen Domorganisten Fr. Reinbrecht (1906—1910) „Gott wird abwischen alle Tränen" und „Die mit Tränen säen" — gesund und edel in Stimmführung, Melodik — einheitlich im schlichtwarmen Lokalton, der sich weihevoll über das Ganze ergoß. Ferner wurden gesungen Rosenmüllers „Welt ade" in Bachschem Tonsatz und Eccards „Ich lag in tiefer Todesnacht". Diese Chöre, recht wirkungsvoll, klar vorgetragen, fanden auch bei den weniger musikalischen Hörern Verständnis und Anklang, während die Kantate — ob ein echter Bach oder nicht — bei all ihrer Schlichtheit oder sei es Mangel an Tiefe oder Höhe, immerhin gerade deshalb als starke Kost empfunden wurde, „weil man es nicht versteht", sich nichts herausholen kann.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Wir hatten einmal wieder eine Richard-Strauß-Woche. Und ihr eigentliches „Ereignis" war natürlich die hiesige Erstaufführung der „Alpensinfonie" im zweiten philharmonischen Konzerte der laufenden Spielzeit am 5. Dezember. Mit großem äußeren Erfolge: der selbst dirigierende Komponist wurde nicht weniger als zwölfmal stürmisch gerufen. Eine Schilderung des Werkes selbst brauche ich hier wohl nicht zu geben, ist es ja den Lesern aus den Berichten über die Uraufführung in Berlin (vom 28. Oktober) und der darauffolgenden in Dresden (30. Oktober) bekannt genug. Nur eine Zwischenbemerkung möchte ich mir

erlauben. Bei solch ausgesprochenen Programmusiken wie dieser „Alpensinfonie“ kommt es vor allem darauf an, wie man ihr zuhört. Ob kalt-kritisch, förmlich lauernd auf jede allzu billige Reminiszenz oder allzu gewagte Dissonanz, oder sich unbefangen, ohne weiter dem „woher?“, „wohin?“, „wozu?“ nachzugrübeln, der Tondichtung hingebend, sie von Anfang bis Ende in allen ihren Phasen vorurteilslos gleichsam miterlebend. Im Sinne eines alten Spruches: „Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen“. Und von diesem Standpunkte aus betrachtet, als poetische Ausdrucksmusik und Stimmungsmalerei erscheint mir diese tonmalerische Schilderung einer Bergbesteigung und der den kühnen Wanderer dabei überkommenden Vorstellungen und Empfindungen als das Glänzendste, Überzeugendste, Genialste, was uns R. Strauß als souveräner Beherrscher des modernsten Orchesters bisher vorgeführt. Es ist wahr, es wimmelt in diesem Werke von Anklängen — eine besonders auffallende, überdies leitmotivisch verwendete Reminiszenz an ein Thema aus M. Bruchs erstem Violinkonzert hat Kollege Schrader sogar mit einem Notenbeispiel belegt; ich selbst könnte mit eben solchen aus Tristan, Parsifal (Blumenmädchen!), Holländer, der Pastoralsinfonie aufwarten; Ziff. 37 vor Beginn der „Wanderung am Bache“ auch mit einer Stelle aus dem herrlichen Adagio des Mozartschen G moll-Quintetts, worauf dann gleich eine Lohengrin-Wendung folgt, ferner der Sturm aus der Rossinischen Tell-Ouvertüre usw. Und doch haben — wenigstens mich — diese handgreiflichen Reminiszenzen nicht im mindesten gestört, da doch alles andererseits so echt Straußisch klingt, als könne es von keinem andern sein, und auch eine Menge ganz neuartiger, unerhörter Klänge hinzukommen: ich erinnere nur an die höchst merkwürdige Wiedergabe der unheimlich schwülen Stimmung vor Ausbruch des Gewitters mit dem geisterhaften Raubvogel auf der Klarinette, während das Publikum wohl von der fabelhaft naturgetreuen Darstellung des sprühenden, tosenden, schäumenden Wasserfalles (durch ganz neue Kombinationen der Harfen und Becken, des Triangels, Glockenspiels und der Celesta: im philharmonischen Programmbuch, von R. Specht verfaßt, mit Recht besonders hervorgehoben, wie auch schon früher hier nach der Berliner Aufführung) am meisten überrascht worden sein mag.

Offenbar hat R. Strauß da überall die Erlebnisse einer persönlich unternommenen Bergbesteigung in Tönen nacherzählt, und nur wer selbst passionierter Hochalpentourist (oder dies wenigstens einst gewesen, wie in jüngeren Jahren auch der Schreiber dieser Zeilen), dürfte ihm hier so ganz nachfühlen können. Aber auch jeder unserer Herren Philharmoniker schien sich neulich mit ihm Eins zu fühlen, denn vollendeter, klarer, klangschöner und eben darum überzeugender wird man die „Alpensinfonie“ wohl in der ganzen Welt nicht hören können, als wir sie in Wien am 5. Dezember von diesen unübertrefflichen Musikern hörten.

Vor der Alpensinfonie wurde unter Weingartners Leitung auch ganz vorzüglich Mendelssohns schöne Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ gespielt, deren stimmungsvoller Anfang mit den lang ausgehaltenen feierlichen Klängen auch ein wenig seine Schatten auf den Anfang (die nächtliche Einleitung) der Alpensinfonie vorauswirft: vielleicht war sie auch absichtlich ob dieser Wechselbeziehungen gewählt worden. Und mit der zum Schluß gebrachten Mozartschen Es dur-Sinfonie sollte wohl der Todestag des „Raphaels der Tonkunst“ († 5. Dezember 1791) gefeiert werden. Leider vermochte man sich nach dem überreichen, berückenden Farbenzauber Strauß' nicht sofort in die bescheidenere (und doch auch so wunderbar schöne, blühende) Mozartsche Instrumentation hineinzufinden, sodaß erst das köstliche Menuett (seit jeher ein besonderer Liebling der Wiener) den gewohnten Applaus fand.

Über die weiteren Vorkommnisse der Strauß-Woche: die enthusiastischen Ehrungen, die der Meister in der Hofoper als Zuhörer seines „Rosenkavaliers“ und als Dirigent seiner „Elektra“ empfing, dann seinen unter Mitwirkung des Kammersängers Steiner veranstalteten Liederabend sei der Bericht meinem nächsten Wiener Brief aufgespart.

Für heute sei nur noch zweier hochbedeutender, geistlicher Musikaufführungen gedacht: des J. S. Bachschen Weihnachtsoratoriums — am 1. Dezember — im ersten außerordentlichen Gesellschaftskonzerte und von Brahms' „Deutschem Requiem“ im ersten Chorkonzerte des Konzertvereins am 6. Dezember. Die Aufführung des Weihnachtsoratoriums war zugleich als eine Art Jubelfeier der Gesellschaft der Musikfreunde gedacht, deren Begründung zwar schon 1812 erfolgte und — in von mir eingehend geschilderten Festlichkeiten — 1912 durch eine ganze Woche glänzend gefeiert wurde. Das erste Gesellschaftskonzert nach der Begründung des Vereins hatte aber erst am 9. Dezember 1815, also fast genau vor 100 Jahren, stattgefunden, auf welchen bedeutsamen Anfang der regelmäßigen Konzerttätigkeit der Gesellschaft das reich illustrierte Programmbuch und eine zündende, auch der jetzigen großen Kriegszeit gedenkende Rede des Direktionsmitgliedes, Regierungsrates Dr. Heinrich Steger sinnig anspielte. Das Weihnachtsoratorium selbst (bekanntlich eigentlich aus sechs — gekürzten — Kirchenkantaten für die Zeit vom Weihnachtsabend bis zum Dreikönigstag — 6. Januar — bestehend) hatte F. Schalk wie schon vor 5 Jahren neuerdings auf das sorgfältigste einstudiert und bildeten die geistvoll gesungenen Chöre den Höhepunkt der Aufführung, welche wie auch die vorangegangene Hauptprobe von einer überaus zahlreichen, andachtsvoll lauschenden Hörerschaft besucht war. Unter den Solisten erzielte der Tenorist Georg Walter mit der virtuos gesungenen überaus schwierigen, von 2 Violinen begleiteten Koloratur-Arie „Ich will nur dir zu Ehren leben“ den größten Sonderbeifall des Abends, obgleich seine Stimme nicht zu den sympathischsten gehört. Durchaus entsprechend als Solosopran, bezw. -Alt die Damen G. Foerstel-Links und J. Durigo leider nicht gut disponiert der sonst gerade in oratorischen Aufgaben treffliche und in Wien bereits bestbekannte Münchener Baßbariton Paul Bender. Als Orchester jenes der Tonkünstler, besonders die reizende Pastoralsinfonie zu Anfang des zweiten Teiles sehr hübsch wiedergebend, vor der Orgel mit gewohnter fachmännischer Sicherheit Prof. R. Dittrich.

Das „Deutsche Requiem“ hätte im Konzertverein Prof. Siegfried Ochs aus Berlin dirigieren sollen, der seit Jahren schon zum eigentlichen ständigen künstlerischen Leiter der Chorkonzerte des Vereins geworden ist und sich diesfalls namentlich als Interpret Bachscher Kantaten bei uns einen sehr guten Namen gemacht hat. Leider mußte er aber diesmal absagen lassen und es trat für ihn der ständige Dirigent der Sinfonieabende des Konzertvereins, Ferdin. Löwe, ein. Nun, man hatte den Tausch nicht zu beklagen, denn die wohl schon seit vielen Wochen sorgfältigst vorbereitete Aufführung des „Deutschen Requiems“ konnte in Klarheit, Klangschönheit und innerem seelischen Leben geradezu als Muster gelten. Ich wenigstens habe das unsterbliche Werk nie wirkungsvoller, überzeugender, ergreifender gehört. Besonders die gewaltigen Chorsteigerungen des 2., 3. und 6. Satzes kamen hinreißend zur Geltung. Aber auch die Soli: für den Sopran Frau Foerstel-Links, für den Bariton der junge, stimmbegabte und talentvolle Hofopernsänger Hans Duhan (der kürzlich hier auch einen erfolgreichen Liederabend gegeben) waren in den rechten Händen. Wie mußten bei der durchaus kongenialen Wiedergabe gerade jetzt, in der furchtbaren Kriegszeit so viele Stellen schon rein textlich — mit ihren Anspielungen auf die Vergänglichkeit alles Irdischen, dann aber auch ihren rührenden Tröstungen und dem Hinblick auf ein besseres Jenseits — die Hörer bis ins innerste Herz treffen: man merkte es auch an der eigentümlichen, tiefernsten Kunstandacht, die überwiegend im Saale herrschte und den lauten Beifall mehr abdämpfte. Vor dem „Deutschen Requiem“ wurde ein dem Publikum fast ganz unbekanntes sehr schönes „Laudate Dominum“ aus einer „Vesper“ W. A. Mozarts für Sopransolo (auch hier Frau Foerstel-Links), gemischten Chor und kleines Orchester vorgeführt, das J. Rheinberger in einer Sonderausgabe veröffentlicht hatte. In der Stimmung dem berühmten Ave Verum verwandt, aber doch melodisch von ihm gänzlich verschieden, machte auch dieses Stück bei gleich trefflicher Wiedergabe tiefe Wirkung.

Rundschau

Berlin. Alexander v. Fielitz hat als Nachfolger Gustav Holländers die Leitung des Sternschen Konservatoriums in Berlin übernommen. Er war seit Jahren schon Direktionsstellvertreter der Zweiganstalt des Konservatoriums.

— Eine „Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte" (abgekürzt: „Gema") wurde jetzt in Berlin auf Grundlage der Gleichberechtigung von Tonsetzern, Textdichtern und Verlegern gegründet. Die neue Genossenschaft wird die von der Leipziger „Treuhandkommission" unter Vorsitz von Justizrat Hillig verwalteten, durch die bekannten Reichsgerichtsentscheide freigewordenen Aufführungsrechte verwerten.

Dresden. Von Glucks 1742 für Venedig geschriebener Oper „Demetrio" sind nur Bruchstücke erhalten. Kürzlich hat Dr. Max Arend (Dresden), der Vorsitzende der Gluck-Gemeinde, die für verloren gehaltene Anfangsarie des dritten Aktes „Jo sò qual pena sia" in vollständiger Orchesterpartitur in Upsala aufgefunden; sie ist weder im thematischen Verzeichnis von Wotquenne noch im Liebeskindschen Nachtrag enthalten. Auf Veranlassung der Gluck-Gemeinde ist diese auch musikalisch wertvolle und durch den motivischen Anklang an das Vorspiel der „Iphigenie auf Tauris" und an die Händelsche Messias-Arie interessante Schöpfung im Druck herausgegeben worden. Ein kleiner Teil der für die Mitglieder der Gluck-Gemeinde hergestellten Auflage kann anderweitig abgegeben werden.

— Ida Auer-Herbeck ist in Amerika einem Schlaganfall erlegen. Sie war eine bekannte Bühnensängerin und später Gesanglehrerin am Königlichen Konservatorium in Dresden, dann am Sternschen Konservatorium in Berlin.

— Eugen d'Alberts neueste Oper „Die toten Augen" (nach einer Bühnendichtung von Hanns Heinz Ewers) soll an der Dresdner Hofoper im Februar 1916 zur Uraufführung kommen.

Freiburg i. Br. Das Deutsche Volksliederarchiv in Freiburg erläßt einen Aufruf, der Richtpunkte für die Sammlung von Volksliedern gibt. Mit allen guten Geistern unseres Volkes — so heißt es darin — hat auch das deutsche Lied unser Heer ins Feld begleitet. Es verdient künftigen Geschlechtern im einzelnen aufbewahrt zu werden, welche Rolle das deutsche Lied im großen deutschen Kriege gespielt hat; für den Feldzug der Jahre 1870/71 liegen darüber nur unzureichende Mitteilungen vor. Welche Soldaten- und allgemeine Volkslieder, welche volkstümlichen und Kunstlieder werden nun im Felde gesungen, welche mit besonderer Vorliebe? Werden bei besonderen Truppengattungen gewisse Gesänge bevorzugt, haben sie besondere, nur ihnen eigene Lieder? Wurden landschaftlich, stimmlich begründete Unterschiede bemerkbar? Sind im Laufe des Feldzuges Veränderungen, Vermischungen im Liederbestande beobachtet worden, etwa ein Neuauftauchen oder Sichausbreiten bestimmter Lieder, Wandern eines einzelnen Liedes von einem Truppenteil zum andern und dergleichen? Bei welcher Gelegenheit wird vorzüglich gesungen? Sind etwa bestimmte Tätigkeiten regelmäßig von bestimmten Liedern begleitet? Welche Rolle spielt das religiöse, das gehobene vaterländische Lied? Wann und wo werden Lieder dieser Art gesungen? Wer sind die Sänger? Einzelne (welchen Bildungsgrades) oder die Gesamtheit? Verteilt sich etwa der fortlaufende Text und der Kehrreim auf einzelne oder die Gesamtheit?

Halle. Johannes Döbbers Oper „Fanzosenzeit" ist jetzt umgearbeitet im Stadttheater zu Halle aufgeführt worden. Die Umarbeitung hat die Bühnenwirksamkeit gesteigert.

Leipzig. Walter Niemanns „Hymne an die Nacht" für a cappella-Chor kam im Dom des Völkerschlachtdenkmals zur ersten Aufführung.

München. Hier starb in diesen Tagen der Maler Gabriel v. Max, ein Hauptschüler Pilotys. Der berühmte „Mystiker" unter den Malern ist für die Musikwelt dadurch besonders interessant, daß seine Erstlingswerke kolorierte Zeichnungen zu Tondichtungen von Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Liszt waren, die bereits den späteren Charakterzug seines Lebenswerkes verraten. Max war der Tonkunst so zugetan, daß er, obwohl Sohn eines namhaften Bildhauers, zunächst schwankte, ob er in ihr nicht seinen Lebensberuf ergreifen sollte. Vielleicht greift man bei musikalischen Publikationen wieder auf jene bedeutenden Zeichnungen zurück.

M.-Gladbach. Bisher fanden hier 6 Abonnementskonzerte unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Hans Gelbke statt. In den beiden Cäciliakonzerten wirkten solistisch mit: Nic. Geiße-Winkel (Gesang) und Walter Zollin (Deklamation) vom Wiesbadener Hoftheater, ferner in Bruchs „Glocke" die Damen Grumbacher de Jong und Hilde Ellger, sowie C. A. Walter und A. van Eweyk (Berlin). Ein stattlicher Chor von 235 Mitgliedern und das auf 50 Musiker verstärkte Orchester ermöglichten eine wohlgelungene Wiedergabe des Werkes, das als Volkskonzert wiederholt werden mußte mit folgenden Solisten: Ida Schürmann, Berta Franken, Paul Tödten und Kammersänger Everts. Die 4 Sinfoniekonzerte des Städt. Orchesters (verstärkt durch die Krefelder Kapelle) ebenfalls unter Gelbke brachten Beethovens zweite, Schuberts Cdur-Sinfonie, Schumanns Amoll-Klavierkonzert (Lonny Epstein), Mendelssohns Violinkonzert (Prof. Bram Eldering), Bruchs Gmoll-Violinkonzert (Elvira Schmuckler) u. a. In einem geistlichen Orgelkonzert (Bußtag) kam die von der Firma Klais (Bonn) neu umgebaute Konzertorgel der Kaiser-Friedrichhalle mit verstellbarem elektrischen Spieltisch zu voller Geltung. Die rege Beteiligung, auch aus den benachbarten Städten zeigt, wie auch hier das Interesse an guten Darbietungen im zweiten Kriegswinter anhält, ja wesentlich gesteigert ist.

Prag. Das Notizbuch Webers, in das der Komponist als Direktor in Prag alle wichtigen Vorkommnisse an seiner Bühne nebst wichtigen Regiebemerkungen usw. verzeichnet hatte, wurde jetzt in Prag bei der Versteigerung der Sammlung Donnebauer mit einem Ausrufpreis von 300 Kronen ausgeboten. Der Preis stieg bis auf 3900 Kronen, der Zuschlag wurde jedoch nicht erteilt, da der Besitzer 6000 Kronen haben wollte.

Schwerin. Das Hoftheater zu Schwerin führte kürzlich die früher schon in Leipzig gegebene einaktige Oper „Ninon von Lenclos" (Dichtung von Ernst Hardt) des aus Triest stammenden und in Leipzig vorgebildeten Komponisten Michele Eulambio auf.

Stuttgart. Von starkem Erfolge begleitet war die Uraufführung (am 19. Dezember) des Musikdramas **„Die Lieder des Euripides"** von Botho Sigwart. Ausführlicher Bericht im nächsten Hefte.

Heft 1 des Jahrganges 1916 wird am 6. Januar erscheinen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.